



Sous les Soleils des indépendances, à la rencontre d'Ahmadou Kourouma

Sylvie Patron

► To cite this version:

Sylvie Patron (Dir.). Sous les Soleils des indépendances, à la rencontre d'Ahmadou Kourouma. Textuel, Revue de l'UFR de lettres, arts, cinéma, Imprimerie Paris Diderot-Paris 7, n° 70, pp.50, 2013. hal-00805770

HAL Id: hal-00805770

<https://hal.science/hal-00805770>

Submitted on 11 Dec 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Textuel
n° 70

Sous les Soleils des Indépendances
À LA RENCONTRE D'AHMADOU KOUROUMA



Textes réunis par Sylvie PATRON

Textuel

Sous les *Soleils des Indépendances*
À LA RENCONTRE D'AHMADOU KOUROUMA



Textuel
n° 70

Sous les Soleils des Indépendances
À LA RENCONTRE D'AHMADOU KOUROUMA

Textes réunis par Sylvie Patron

Revue de l'UFR *Lettres, Arts, Cinéma*

Publiée avec le concours de l'équipe CÉRILAC



Textuel n° 70

Sous les *Soleils des Indépendances*
À LA RENCONTRE D'AHMADOU KOUROUMA

REVUE DE L'UFR *LETTRES, ARTS, CINÉMA*

Publiée avec le concours du Conseil scientifique
de l'Université Paris Diderot – Paris 7

Directeur de la publication : Julia Kristeva

Responsable de la publication : Carine Trévisan

Comité de rédaction : R. Amossy (Université de Tel-Aviv), D. Bellos (Université de Princeton), A. Dayan-Rosenman, P. Debailly, J.-L. Diaz, A. Gibson (Université de Londres), É. Grossman, R. Lloyd (Université d'Indiana), É. Marty, C. Millet, S. Patron, P. Petitier, L. Rasson (Université d'Anvers), R. Salado, E. Valette, J. Vignes.

Secrétariat administratif : Direction UFR LAC 01 57 27 63 63

Adresse :

Université Paris Diderot – Paris 7
UFR Lettres, Arts, Cinéma (LAC)
Revue Textuel – Case courrier 7010
75205 PRIS CEDEX 13

Adresse électronique : revue-textuel@univ-paris-diderot.fr

Commission paritaire : n° 1171 ADEP

Ill. en couv. : photographie Gustave Deghilage (collection particulière)

Copyright © 2012 – Université Paris Diderot – Paris 7

ISSN : 0766-4451 *ISBN* : 978-2-7442-0183-7

Prix : 15 € plus 2,50 € frais de port



SOMMAIRE

| | |
|--|-----|
| Sylvie PATRON | |
| Avant-propos | 9 |
| Patrick CORCORAN | |
| La genèse des <i>Soleils des Indépendances</i> | 11 |
| Martin MÉGEVAND | |
| Approche postcoloniale des <i>Soleils des Indépendances</i> | 25 |
| Romuald FONKOUA | |
| La chair des mots africains : esthétique et politique dans <i>Les Soleils des Indépendances</i> | 37 |
| Daniel DELAS | |
| Langues et langages dans <i>Les Soleils des Indépendances</i> | 57 |
| Jean DERIVE | |
| Le jeu du dedans et du dehors : les ruses de la posture malinké dans <i>Les Soleils des Indépendances</i> | 63 |
| Xavier GARNIER | |
| Ville, village et brousse : lecture géocritique des <i>Soleils des Indépendances</i> | 79 |
| Florence PARAVY | |
| Stérilité et bâtardise dans <i>Les Soleils des Indépendances</i> | 93 |
| Véronique CORINUS | |
| Salimata ou le féminin dans la cité | 107 |
| Bernard MOURALIS | |
| Réalisme et fait divers : réflexion autour de la fin de la première partie des <i>Soleils des Indépendances</i> | 125 |
| LES AUTEURS | 141 |



SYLVIE PATRON

AVANT-PROPOS

Les textes qu'on va lire constituent les actes de la journée d'études « Sous les *Soleils des Indépendances*, à la rencontre d'Ahmadou Kourouma » qui s'est tenue à l'université Paris Diderot le 17 novembre 2012. Cette journée, organisée spécialement pour les étudiants et les enseignants de classes préparatoires littéraires, était ouverte à tout public. Comme les éditions précédentes de ces journées, elle a rassemblé plus de deux cents étudiants, enseignants, chercheurs et passionnés de l'œuvre de Kourouma. Les intervenants, tous d'éminents spécialistes de la littérature africaine francophone, ont donné le meilleur de leurs recherches et de leurs réflexions, et se sont prêtés au jeu des questions avec beaucoup de gentillesse et de sympathie.

Cette journée de rencontre entre l'université et les classes préparatoires est la huitième qui ait été organisée à l'université Paris Diderot, sous l'égide de l'équipe « Littérature au présent ». Après « Jean Genet, *Les Bonnes* et *Le Balcon* » (Éric Marty, janvier 2006), « À la recherche d'*Albertine disparue* » (Francis Marmande et Sylvie Patron, janvier 2007, actes publiés dans *Textuel*, n° 50, juin 2007), « Pour éclairer *Quelque chose noir* » (Francis Marmande et Sylvie Patron, décembre 2007, actes publiés dans *Textuel*, n° 55, mars 2008), « Du Bellay avec Rousseau » (Anny Dayan Rosenman et Carine Trévisan, décembre 2009), « Kateb Yacine, *Nedjma* » (Anny Dayan Rosenman et Carine Trévisan, janvier 2010), « La Route des Fables » (Anny Dayan Rosenman et Sylvie Patron, janvier 2011), « Problèmes d'*Alcool* » (Sylvie Patron, janvier 2012), nous avons été heureux de pouvoir rendre hommage aux *Soleils des Indépendances*, premier roman d'Ahmadou Kourouma. Les lecteurs de ce numéro de *Textuel*, que nous nous sommes efforcés de faire paraître dans les plus brefs délais, ont en main le premier numéro de revue entièrement consacré à cette œuvre majeure de la littérature du XX^e siècle. Ils apprécieront la qualité et la diversité des articles regroupés, après celui de Patrick Corcoran sur la genèse de l'œuvre, autour de quatre thèmes principaux : l'histoire, le politique (Romuald Fonkoua, Martin Mégevand) ; la langue (Daniel Delas, Jean Derive) ; l'espace (Xavier Garnier) ; la stérilité, la bâtardise, le féminin (Véronique Corinus, Florence Paravy). Le dernier article, signé Bernard Mouralis, part de la lecture d'un épisode spécifique, qu'il relie ensuite à d'autres moments du roman pour poser des questions d'interprétation fondamentales.

Nous remercions tous les intervenants de la journée et collaborateurs du numéro, et tout particulièrement Florence Paravy qui a joué un rôle actif dans la préparation de la journée. Merci également à Jean Derive, qui a offert la photographie de couverture. Elle représente un griot d'Afrique de l'Ouest (Niger). Merci enfin au Centre d'études et de recherches interdisciplinaires de l'UFR Lettres, arts, cinéma (CÉRILAC) et à l'équipe « Littérature au présent », qui soutiennent financièrement cette publication.

Sylvie Patron

Toutes les références des pages renvoient à l'édition de poche du roman : Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Le Seuil, 1970, rééd. coll. « Points », 1990.

PATRICK CORCORAN

LA GENÈSE DES *SOLEILS DES INDÉPENDANCES*

Depuis une dizaine d'années nous savons qu'il existe un avant-texte des *Soleils* qui diffère de façon significative du texte publié aux Éditions du Seuil en 1970. Le texte « Seuil » est la version connue du grand public dont la publication en France en 1970 marque le début d'une carrière littéraire et fixe la date à partir de laquelle commence à se construire une certaine réputation pour son auteur, Ahmadou Kourouma. Pourtant, l'existence d'un avant-texte longtemps ignoré, mérite une attention d'autant plus particulière quand on considère non seulement l'importance quantitative et qualitative du texte supprimé mais aussi les circonstances dans lesquelles cette campagne rédactionnelle de suppression a été menée. Bref, l'existence de cet avant-texte appelle son propre récit qui serait un récit en deux temps : on se demandera d'abord dans quelles circonstances le silence sur l'existence de l'avant-texte a été rompu, et deuxièmement, dans quelles circonstances et pour quelles raisons le texte original a été retravaillé avant de voir le jour en 1968 au Québec.

C'est en 2000 lors d'une rencontre avec Kourouma à Londres que j'ai pu aborder la question des origines des *Soleils des Indépendances*. Invité à interviewer Kourouma devant un public, dans le cadre d'un festival organisé par l'Institut français du Royaume-Uni, j'ai commencé l'entretien en lui demandant d'expliquer ce qui l'avait amené à la littérature, lui qui était actuaire de formation et qui travaillait à l'époque dans le monde des finances. Dans sa réponse il a insisté à plusieurs reprises sur les notions de « besoin » et de « nécessité ». Il ne s'agissait donc pas d'un désir oisif de se faire connaître dans un milieu littéraire mais bel et bien d'une impulsion à prendre la plume pour témoigner sur la crise politique et humanitaire que traversait son pays dans les premières années de ce qu'on est en droit d'appeler le « règne » du président Félix Houphouët-Boigny en Côte d'Ivoire. Kourouma lui-même avait été incarcéré en 1963. Comme beaucoup de ses compatriotes et camarades il s'était vu faussement accusé d'avoir participé à un complot contre le président. Les origines de son projet d'écriture sont indissociables de cette expérience : à la fois de son incarcération et de la crise politique qui l'a motivée. C'est dans ce contexte que le roman est né, comme l'a expliqué Kourouma :

On m'a libéré et je n'avais pas la possibilité d'avoir un emploi. Partout où je voulais un emploi il y avait des coups de téléphone qui disaient « Non ». Alors je suis resté sept mois, huit mois en Côte d'Ivoire et j'ai voulu écrire quelque chose pour témoigner, pour dire que mes camarades étaient injustement arrêtés. Ceci dit, j'aurais pu écrire un essai, mais un essai sur Houphouët à cette époque ne pouvait pas passer parce que Houphouët était très puissant et appuyé par la politique française et la politique de l'Occident. Donc un essai ne pouvait pas passer. Alors j'ai écrit un essai avec une fiction.¹

De cette citation deux éléments sont à retenir comme méritant notre attention. Le premier est le désir manifeste de témoigner contre les abus du pouvoir. C'est la motivation première de Kourouma et au fil des interviews il continuera à en parlera en termes de « nécessité ». S'il prend la plume, c'est pour dénoncer certaines pratiques et une situation qu'il considère comme intolérable. Le deuxième élément à retenir est l'opposition qu'il dresse entre essai et fiction, c'est-à-dire entre, d'une part, une forme de dénonciation directe – qu'on l'appelle essai, journalisme, reportage, peu importe – et d'autre part, une fictionnalisation des événements vécus, leur expression de façon indirecte sous une forme romanesque. Pour Kourouma cette opposition ne semblait pas poser problème. Tout au moins il a évoqué plus tard le remaniement de son texte sans en faire grand cas : « j'ai supprimé ce qu'ils disaient être journalistique et le manuscrit est paru. Voilà »².

Cette discussion sur la modification de son texte m'avait laissé sur ma faim et deux ans après l'interview à Londres lors d'un bref séjour à Abidjan, en 2002, j'ai profité de l'occasion pour demander à Kourouma si je ne pouvais emprunter le manuscrit pour prendre connaissance de l'ampleur des modifications qu'il avait subies. Kourouma n'a pas hésité à accéder à ma demande et le lendemain il m'a confié une sacoche contenant le manuscrit autographe du roman, un texte représentant quelques quatre cents pages écrites de la main de l'auteur, et un tapuscrit de 188 pages qui était une mise au net du manuscrit³. Kourouma ne semblait pas attacher une grande importance à l'idée que son manuscrit puisse faire l'objet d'un travail d'analyse, mais il était toujours disposé à faciliter les contacts avec les chercheurs et avec son public. Un an après, il a démontré la même générosité envers un jeune collègue ivoirien, Jean-Francis Ekoungoun, qui l'avait abordé avec la même demande. À cette occasion, malgré un emploi du temps très chargé, Kourouma s'est donné la peine de faire faire une photocopie de son manuscrit et de le mettre à la disposition du jeune chercheur⁴.

¹ Patrick Corcoran, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », Londres, ASCALF Bulletin, n° 24, printemps/été 2002, p. 20.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Le manuscrit autographe et le tapuscrit font partie du fonds d'archives de Kourouma, actuellement déposé à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) à Caen.

⁴ Voir la thèse non encore publiée de Jean-Francis Ekoungoun, *Le Manuscrit intégral des Soleils : essai d'analyse sociogénétique*, soutenue à l'Université de la Sorbonne Nouvelle en décembre 2005.

La « découverte » de cet avant-texte soulève beaucoup de questions, mais dans un premier temps il serait utile de s'interroger sur les circonstances dans lesquelles les modifications ont été apportées au texte. Au printemps 1967 Ahmadou Kourouma tombe sur une notice dans un journal algérois annonçant le lancement d'un nouveau concours littéraire et invitant de jeunes écrivains à soumettre leurs manuscrits à la revue canadienne, *Études françaises*, qui parainait cette initiative. Kourouma expédie son manuscrit et quelques semaines plus tard reçoit un télégramme l'informant que son texte a été retenu et sera publié à condition qu'il subisse quelques modifications. Au cours de l'été 1967 donc, Kourouma s'en va au Canada, son manuscrit en poche. Il est attendu au Québec par le président du jury, Georges-André Vachon, professeur de lettres à l'Université de Montréal.

La rencontre entre les deux hommes est racontée par Jean-Michel Djian dans sa récente biographie de Kourouma⁵. Vachon est cité à plusieurs reprises sans que nous sachions d'où sont tirées ces citations. Ce qui ne laisse pas de doute, pourtant, c'est que Vachon demande à ce que le texte du roman soit épuré. Et par là il entend la suppression de pratiquement la totalité de la troisième partie du roman. Ce qui le dérange, ce n'est pas le style novateur et assez insolite de Kourouma, ni ses hardiesses linguistiques, mais plutôt le contenu « politique » de cette troisième partie. Vachon précise : « le caractère vindicatif à l'endroit de personnages politiques facilement identifiables est de nature à réduire la portée romanesque de l'œuvre... » et ajoute : « des longs reportages journalistiques sur les sottises du Président et les tortures qu'il inflige, ça n'intéresse que les journalistes, pas les lecteurs !... »⁶.

Encore une fois nous voyons que le raisonnement de Vachon oppose tout simplement *fiction* et *reportage*, comme si tout ce qui fait la littérarité d'un texte était incompatible avec un récit inspiré par des événements vécus. C'est ignorer le fait que l'écriture de Kourouma contient toujours un noyau socio-politique bien enraciné dans un contexte historique. Il est impossible, par exemple, de lire *Les Soleils des Indépendances* sans reconnaître que l'univers de Fama est solidement ancré dans un vécu socio-culturel et traversé de perspectives hautement politisées. Si le roman a pu naître sous la plume de Kourouma c'est justement parce qu'il avait trouvé les moyens de mettre en fiction, de fictionnaliser, un matériau brut souvent trop douloureux ou trop lourd de conséquences pour être simplement rapporté. La même démarche de mise en fiction est discernable dans tous les romans de Kourouma. L'on peut donc supposer que les réserves de Vachon portaient plutôt sur le lien trop évident qui existait entre les événements et les personnages décrits dans la troisième partie du roman et l'actualité politique de l'époque en Côte d'Ivoire.

Sans doute, plus intéressante que les opinions de Vachon est l'attitude de Kourouma face à la demande qui lui est faite de retravailler son texte. Par

⁵ J.-M. Djian, *Ahmadou Kourouma*, Paris, Seuil, 2010.

⁶ *Ibid.*, p. 62-63.

la suite (en 1995, lors du décès de Vachon), Kourouma exprimera la vive reconnaissance qu'il ressentait encore pour le professeur qu'il a désigné comme « l'ami qui m'a fait ». Il évoque les trois semaines passées à Montréal avec affection et parle de cette campagne de réécriture en résumant les conseils reçus de Vachon de la manière suivante :

Voilà ton manuscrit, du papier et un crayon. Il faut l'expurger des longs reportages journalistiques sur les sottises de ton président et les tortures qu'il inflige à tes amis. Les reportages n'intéressent que quelques journalistes ou politiques, pas les lecteurs. Ce qui intéresse, c'est la fiction. Il faut reprendre ton récit où tu as abandonné la fiction, poursuivre la fiction et la boucler.⁷

Une telle complicité avec son éditeur peut laisser supposer que Kourouma ne vit pas cette expérience comme un arrachement et encore moins comme une trahison de ses premières intentions. Néanmoins, la question qui se pose pour l'éditeur est la suivante : pourquoi exiger la suppression d'une partie substantielle du texte ? s'agit-il de la peur face à un contenu trop controversé ? de la peur de créer un scandale politique ? de la peur de publier un texte qui affronte directement les débordements sexuels de la classe dirigeante ivoirienne et qui dresse le portrait de comportements violents, pour ne pas dire sadiques ? Quelles que soient les raisons qui ont poussé Vachon à insister sur un remaniement de l'avant-texte, qu'il s'agisse de soucis d'ordre politique ou moral, l'argument qu'il a en fait employé (à savoir qu'il s'agissait d'éléments journalistiques, de moindre qualité littéraire) semble peu convaincant quand on prend connaissance de l'avant-texte.

Dans la vie de Kourouma, ce moment marque un tournant décisif où l'écrivain se transforme en auteur. Jusque là, Kourouma avait été animé par la recherche d'une forme appropriée pour son projet d'écriture, aux prises avec des problèmes littéraires : choix d'un lexique, recherche d'une voix, d'un ton, d'un personnage qui lui permettraient de camper son récit et de libérer le débit. Mais au cœur de son projet avait été le désir de dénoncer dans le détail l'univers politique installé par Houphouët-Boigny dans son pays natal. De cet épisode québécois, nous apprenons que désormais Kourouma ne s'appartient plus totalement. Il sera appelé à représenter, qu'il le veuille ou non, telle ou telle image de son pays ou de son continent, telle ou telle prise de position, telle ou telle conception de la francophonie ou de la littérature africaine. Les décisions éditoriales qu'il était appelé à prendre pendant son séjour québécois seront les premières dans une série de négociations au cours desquelles se jouera (et se joue encore) non seulement le texte des *Soleils des Indépendances*, non seulement les lectures et les interprétations auxquelles le roman, à tort ou à raison, donnera lieu, mais également la fabrication du personnage Kourouma, du style Kourouma, du *formatting* de ce que la voix Kourouma est capable de dire.

⁷ A. Kourouma, « Vachon, l'ami qui m'a fait », *Études françaises*, vol. 31, n° 2, 1995, p. 15-16.

Il est évident que la situation en Côte d'Ivoire dans la période suivant l'accession à l'Indépendance en 1960 fait partie de la matière même du roman. Mais la version publiée au Seuil traite de la vie politique indirectement et de façon assez générale. Fama subit la conjoncture politique comme il subit la situation dans son village natal, Togobala, et comme il subit les problèmes au sein de son ménage. Il s'avère incapable d'agir ou de réagir face à l'effondrement de l'ordre culturel qui donnait un sens à sa vie. En abordant la conjoncture politique comme s'il s'agissait d'un destin qui se réalise et en la plaçant dans une perspective plus longue, Kourouma démontre comment les assises de la culture et de la tradition malinké, bref toute une cosmologie et toute une épistémologie, sont ébranlées par une certaine forme de vie politique moderne. Dans la troisième partie de l'avant-texte par contre, Kourouma change d'optique et change de scène : la vie politique ivoirienne devient le théâtre où évolue Fama. Il se trouve happé par un pouvoir qui n'a rien d'abstrait et qui exerce ses effets sur le corps de ses administrés. Le passage de l'avant-texte à la version Seuil marque donc un affaiblissement du contenu et de la perspective politiques du projet de Kourouma. Il marque également une modification dans la trajectoire du récit et le rythme qu'il avait adopté lors de la première rédaction du texte. Là où l'avant-texte décrit la montée d'une violence de plus en plus effrénée et un surenchérissement dans la représentation des pires excès de la cupidité et de la lubricité, le tout présenté comme des caractéristiques d'une classe dirigeante et d'une vie politique nationales, la version Seuil se replie sur le sort de Fama et de son destin en tant qu'individu. Dans *Les Soleils des Indépendances*, le personnage de Fama ne se défait jamais de son statut symbolique tandis que dans l'avant-texte il est plutôt marginalisé dans un récit qui cherche ses effets en brochant sur des événements proches de la réalité historique.

Présentation du tapuscrit

Le roman publié au Seuil en 1970 est divisé en trois parties. Globalement, les deux premières reproduisent assez fidèlement le texte du tapuscrit. Sur les 109 pages du tapuscrit recouvrant les deux premières parties, seulement six pages peuvent être considérées comme comportant des modifications importantes. En l'occurrence, il s'agit de quelques pages (p. 33, 35 et 36) du troisième chapitre de la première partie (Salimata au marché), quelques pages également (p. 63, 65, 67 et 68) des deux premiers chapitres de la deuxième partie (Fama dans le camion qui le ramène dans le Horodougou). En gros, donc, on trouve dans le tapuscrit quelques remaniements peu importants : des choix lexicaux ou syntaxiques qui s'affirment, la correction de coquilles ou de fautes d'orthographe, mais dans l'ensemble, la version Seuil et la version tapuscrite diffèrent peu avant le début de la troisième partie.

Les deux chapitres qui constituent la troisième partie des *Soleils des Indépendances* ont été conçus pour remplacer les huit chapitres du tapuscrit.

Quelques pages seulement de ce texte original ont été retenues sans modification lorsque Kourouma a retravaillé son texte pour en faire *Les Soleils des Indépendances*. On peut résumer en disant qu'à l'exception de ces quelques pages et de quelques courts passages qui ont été remaniés et parfois déplacés à l'intérieur du roman, le lecteur du tapuscrit se trouve en face d'un texte totalement différent de celui publié en 1968 à Montréal.

Dans la troisième partie du tapuscrit, le premier chapitre, intitulé « Un peuple – des frères – un sauveur », débute avec le retour de Fama dans la capitale où il se trouve très vite impliqué dans l'affaire des complots. Arrêté, il fait un court séjour dans le palais présidentiel avant d'être conduit à Mayako dans les terres natales du président. Dans *Les Soleils des Indépendances* l'arrestation de Fama, sa détention dans le palais présidentiel et son transfert dans le camp de Mayako figurent également, mais le récit est à peine développé – quelques pages seulement. Le président de la République des Ébènes apparaît lui aussi directement dans le récit des *Soleils des Indépendances* (deuxième chapitre, troisième partie), mais dans un rôle assez magnanime, puisque c'est pour disculper et libérer Fama et les autres détenus de Mayako, dans un revirement politique qui est d'ailleurs très proche des événements historiques vécus en Côte d'Ivoire sous la présidence d'Houphouët-Boigny. Mais la brève apparition présidentielle dans *Les Soleils des Indépendances* n'est qu'un faible écho de la présence du personnage présidentiel dépeinte dans le tapuscrit. De même, dans *Les Soleils des Indépendances* les références à la torture subie par Fama dans les caves du palais présidentiel ne sont guère plus qu'une simple évocation du traitement cruel qu'il y subit (« on y subissait la torture, on y respirait la puanteur », p. 165). C'est tout le contraire dans le tapuscrit, où des scènes de violence macabre et grotesque infligée aux détenus et aux accusés font l'objet d'une description détaillée et soutenue.

Dans ce premier chapitre donc, Kourouma dresse le portrait de ce personnage-clé qu'est le président de la Côte des Ébènes, le dénommé Léoutoufou, dit le Taureau :

Le président de la République de la Côte des Ébènes se vantait d'être un pur Ourebi. Il en avait le nom : Léoutoufou, ce qui signifie Testicules de Bélier. Mais comme tous les chefs d'États africains, tous les héros, Léoutoufou s'était déferé deux surnoms : « Ancien » et « Taureau ». Les vénérateurs disaient Ancien et les flagorneurs, chaque fois qu'il apparaissait, criaient Taureau ! Taureau était accablé aussi par la petite taille ourebie, les yeux gros comme des amandes de karité, un nez en louche et un teint défraîchi. Il entretenait et maniait un dandisme de chanteur américain noir ; toujours paqueté dans un complet de laine avec gilet, cravate, mouchoir, bague, chaussures et chapeau assortis « en pari-z-ien » nasillait-il. (p. 113-114)⁸

En effet, Taureau domine le récit à partir de son entrée en scène. Presque malgré lui et en dépit des revirements opportunistes dans sa « politique »

⁸ La pagination de toutes les citations tirées de l'avant-texte suit celle adoptée par le tapuscrit, actuellement déposé à l'IMEC. Voir *supra* n. 3.

Taureau arrive au pouvoir suprême avec le soutien de Paris. Son retour au pays est marqué par une fête populaire hautement symbolique au cours de laquelle Taureau fait miroiter devant la foule tous les signes extérieurs de l'indépendance nouvellement acquise (arcs de triomphe, drapeau national, hymne national, habit national, devise nationale), autant de distractions qui servent à divertir le public pour mieux l'empêcher de voir que l'arrivée au pouvoir de Taureau a été négociée avec « le nouveau grand chef » (p. 115) à Paris.

La politique de Taureau consiste, en dehors de la satisfaction de ses propres désirs, à garder une façade symbolique et à adopter une rhétorique de langue de bois pour manipuler à la fois ses collaborateurs et son peuple. Avant tout il se sert du mensonge, qui devient le principe de son action politique.

Il mentait et le mensonge est beurre de karité. L'émotion s'en oint le visage pour se faire séduisant. Après et avant une masse de mensonges il faut une potée de beurre ; la chair, le sang et l'os s'en imbibent. Le menteur devient mensonge : n'entend, ne voit, ne consomme et ne supporte que le mensonge ; serviteurs et amis le débordent de mensonge. Taureau, le gouvernement, le parti unique arrivèrent rapidement à ce point. (p. 119)

Contre les quelques récalcitrants « regrettant la vérité » (p. 119) Taureau inventera la tactique géniale du faux complot. Appuyé par des services de police et un réseau d'espions et d'indicateurs, il crée un système qui favorise la suspicion généralisée et qu'il est impossible aux individus de combattre ou de résister. Le président tient tous les fils dans un théâtre de marionnettes où il a le champ libre pour accuser qui il veut et neutraliser toute opposition politique à sa gouvernance du pays, qui devient en outre un fief personnel.

Une fois la notion de complot lancée, Kourouma ne la lâchera plus. Il la poursuivra jusqu'au bout du tapuscrit. Dans le deuxième chapitre (« Insulte honteuse et insulte suprême »), l'ambiance de méfiance instaurée par Taureau, par un effet de retour, le fait s'appuyer de plus en plus sur sa propre tribu, les Ourebis, et sur son propre fétiche, Djo. De plus, tous les jours le président consulte les caïmans sacrés du lac situé dans le parc. Il s'agit d'une véritable consultation sur les décisions à prendre et les conduites à tenir :

Ces caïmans étaient intelligents, ils rampaient, dévalaient, plongeaient dans le lac, happaient les poulets, replongeaient et réapparaissaient [...]. Taureau suivait, écoutait, murmurait, comptait avec les doigts. Il recevait les messages. Chaque jonglerie, plongeon, grognement, battement de queue était signe à saisir, à interpréter. Taureau implorait, évoquait ses embarras, ses ennuis. Les questions et les problèmes du parti, de la nation, avaient sur place leur solution. Les sauriens répondaient et indiquaient les décisions à prendre. (p. 121)

Dans un baraquement à quelque distance du lac languit Fama avec trois codétenus, parmi lesquels se trouve un dénommé Kouadio. Ancien ministre et ancien ambassadeur, il a eu le malheur de plaire à la sœur du président, Mamie Téfè, qui lui voue une haine féroce parce qu'il a hésité à renier ses cinq femmes et ses trente-neuf enfants. Dans les pages les plus sulfureuses du tapuscrit, Kourouma décrit le comportement violent et dépravé de cette dernière :

Mamie Téfé entraînait, front et menton bariolés de kaolin, gris-gris en écharpe, torse nu, les seins ratatinés comme une goyave séchée, les cheveux en broussaille. Elle se débarrassait de son pagne, trépidait et hurlait en doigtant le détenu, « regarde-le ? hume-le ? tu n'y tremperas pas » puis elle s'approchait, se plaçait devant, se collait et frottait les poils de son sexe, toute la vulve, contre le nez, les yeux et la bouche du prisonnier toujours à genoux, criait, « tu ne goûteras jamais ! » puis se retirait et passait au suivant. L'insulte honteuse débutait par son excellence Kouadio et se terminait par Fama. Comme l'insulteuse ne s'était pas lavée au réveil (c'était la règle de l'insulte honteuse ourebie) : quelle puanteur ! quelle exhalaison amonocale ! les yeux, nez, lèvres de Fama brûlaient de picotements... (p. 124)

Le troisième chapitre (« Ils arrivèrent un matin petit mil. Un matin de sous-bois après l'orage ») s'ouvre avec un retour en arrière de la narration : Fama réfléchit sur la sagesse de sa décision de quitter Togobala malgré les avertissements de Balla. Les pages des *Soleils* décrivant les problèmes de ménage de Fama sont une version légèrement modifiée de sa narration dans le tapuscrit. Fama rumine d'égorger ses deux femmes au moment où il est arrêté. Conduit à la Présidence, Fama se trouve momentanément confronté à Taureau lui-même et la présence du président souligne non seulement sa responsabilité mais aussi sa participation concrète dans le traitement subi par les détenus. Les scènes qui suivent cette confrontation détaillent les tortures pratiquées par les gardes ourebis dans le sous-sol du palais.

Pour Fama le moment est critique : ce qui le bouleverse quand son tour s'approche n'est pas tant la peur physique que de se sentir abandonné par Allah et les mânes des aïeux. Le destin prévu pour le dernier des Doumbouya (« mourir dans le pouvoir, dans la dignité et coucher dans les terres du Horodougou », p. 132) semble avoir peu de chances de se réaliser. Mais à la dernière minute Fama est sauvé du sort brutal et indigne qui le menace. L'arrivée d'une délégation de chefs d'État venus exprimer leur soutien à Taureau entraîne l'interruption de la séance de torture.

La description de l'arrivée des chefs d'État au quatrième chapitre (« Les chefs d'État débarquèrent et le complot fut exhibé morceau par morceau ») est un moment hautement burlesque. Les portraits qui se succèdent de ces personnages grossiers et extravagants débarquant de l'avion jouent sur les deux registres de la comédie et la tragédie. Jogodoué, président du Haut-Bafing, prononce un discours impromptu truffé d'obscénités et d'insultes à l'encontre des « progressistes », discours qu'il termine en faisant semblant de déféquer pour montrer à la foule en liesse comment il propose de répondre aux « rouges ». En voici deux autres exemples :

Un président, il s'était surnommé le Bœuf et c'en était bien un, du moins physiquement : soufflé du cou au thorax comme un hippopotame, fessu comme deux rhinocéros, il voulut, un éléphant comme lui, dans son empressement d'embrasser « le Taureau », jouer à l'allègre à la libellule sur la passerelle ; les pieds s'entortillèrent sur les marches, il tomba, glissa sur les escaliers comme un tonneau. On le releva. Rien de très grave : il avait le nez et la

bouche embourbés de sable et de sang. Un autre président, et aussi épais, voulut montrer comment l'Union fraternelle des États d'Afrique et des Îles allait chier dans les gueules des Chinois : en s'accroupissant il chancela, chuta sur les fesses et péta. (p. 135)

Le lendemain tout ce monde est invité à assister à un grand palabre réuni dans le village du président à Mayako. À l'abri des yeux indiscrets (« pas de journalistes, pas de toubabs, pas d'étrangers : c'était africain et l'Afrique crève en famille, à l'arrière fond [*sic*] de sa case, ses furoncles de l'anus », p. 136), Taureau se montre un metteur en scène extraordinaire : il organise un vaste spectacle public pour dénoncer le complot.

Ce début prometteur est suivi par un défilé des accusés. Répartis en trois groupes, assassins, intellectuels et marabouts, les accusés sont obligés de passer devant l'estrade présidentielle d'où partent les commentaires de Taureau lui-même. Deux parmi ces comploteurs s'étant repentis, ils sont appelés à participer de façon plus active au spectacle. Le chef des intellectuels, Koguero, prend le micro pour démasquer une quarantaine de comploteurs supplémentaires se trouvant parmi les invités de marque tranquillement assis dans le public, tandis que Biro, le chef des assassins, démontre avec un fusil postiche comment il avait compté tirer sur le président.

Le cinquième chapitre, intitulé « Le pouvoir, une déhontée tout en excroissance demandant à être récuré » et le sixième, « Mourir en dépit de la volonté divine », sont présentés comme un seul texte continu dans le tapuscrit. Dans la diégèse, les jours qui suivent le palabre représentent une période d'attente et d'ennui pour Fama et les autres détenus. Et puis, tout d'un coup, les événements s'accélérent : un « nouveau grand palabre des cadres de la nation » (p. 143) est convoqué. Encore une fois, le président lui-même dirige le spectacle qui s'avère assez macabre puisqu'il débute avec la nouvelle de la mort de son fils adoptif, Konetebo. Taureau entame la lecture du « testament » de Konetebo, la soi-disant « confession » du jeune homme et véritable catalogue de ses péchés et crimes. Au cours de sa carrière il a fait preuve d'un appétit sexuel débridé (il est obsédé par le désir de faire l'amour avec toutes les femmes que Taureau lui-même a possédées) et a fini par concevoir l'ambition de le remplacer également comme chef d'État.

La lecture du testament terminée, Taureau fait passer devant le public les témoins du « suicide » de Konetebo. Le premier est un médecin français. Ensuite, c'est au tour « des gardes ourebis : l'un avait découvert le suicidé dans la chambre, l'autre dans la douche, tous avaient entendu des grognements sauf un qui se souvint des cris » (p. 159). Le récit invraisemblable de la façon dont Konetebo est censé s'être donné la mort est repris par Taureau lui-même :

D'abord avec sa brosse à dents il se creusa les gencives, déchaussa et arracha deux canines, s'ouvrit avec une lame les tempes des commissures aux oreilles, introduisit dans sa gueule béante et écumante de sang : lames, savon, pâte dentifrice et les broya comme l'âne mâche les grains de mil [...]. Alors se

souvenant de la mode de l'écureuil terrestre de se suicider sur le banc de sable de l'entrée du terrier, il se courba, se roula comme un pangolin, tête entre les jambes, pour happer ses testicules et les broyer. (p. 159-160)

À la sortie de ce deuxième palabre, Fama se perd en conjectures sur tout ce qu'il a entendu concernant la mort de Konetebo. Dans une série d'hypothèses il élabore une version beaucoup plus vraisemblable de la mort du jeune homme (« Peut-être que [...]. Peut-être que [...]. Peut-être que », p.161). Pour Fama une chose est sûre : la vérité a été perdue avec les Indépendances :

Tout devint mensonge, la nation, le gouvernement, le parti, la terre et l'eau, le vent et la pluie. Les matins sortaient noirs de mensonges et les soirs se couchaient blancs de mensonges. Alors la vérité réduite à un petit moineau se détacha de notre terre, s'éleva, s'éleva haut dans le ciel, dans les nuages et après les nuages se fracassa contre le soleil et se fondit dans le soleil. C'est ainsi que nous perdîmes la vérité exactement comme Konetebo perdit la vie en s'émasculant. (p. 161-62)

Si Kourouma décrit cette scène avec tant de minutie, c'est parce que le soi-disant suicide de Konetebo ressemble point par point à la mort tragique d'une de ses connaissances, Ernest Boka, arrêté le 2 avril 1963 et trouvé mort dans sa cellule quatre jours plus tard, à la suite de plusieurs séances de torture, d'autant plus violentes que le jeune homme semble avoir résisté vigoureusement. Houphouët-Boigny semble avoir assisté à ces séances et selon un des témoins, il aurait donné l'ordre de tuer le président de la Cour suprême.

Le septième chapitre (« On inculpa Fama parce que le sommeil a trahi Balla ») débute avec l'instruction de l'affaire de Fama pendant laquelle tout tourne sur un rêve qu'il aurait fait concernant l'ancien ministre de la santé, Madou (Nakou dans *Les Soleils des Indépendances*, voir p. 169-173). Fama considère son inculpation comme un pas en avant puisque tout est préférable au statut de celui qui est « détenu préventivement » : « un jugé et condamné a la chance de s'en sortir » (p. 167). Pendant que Fama attend le jour du jugement, Kourouma intercale le récit de la mort de Balla, survenue peu de temps après que la nouvelle de l'arrestation de Fama a été annoncée à Togobala. Le rapport de causalité entre ces deux faits, suggéré par Kourouma dans le titre du chapitre, « On inculpa Fama parce que le sommeil a trahi Balla », reste mystérieux, à moins qu'on n'inverse le raisonnement qu'il implique : Balla meurt parce que Fama a été inculpé. Selon le féticheur, « Fama ne sortira pas vivant de Mayako » (p. 168). L'ordre révolu de l'ère d'avant les soleils des Indépendances ne sera donc pas rétabli dans le Horodougou : Balla peut disparaître. Néanmoins, Kourouma laisse planer le doute : « Il pouvait s'être trompé ; ses fétiches, mânes et génies devaient commencer à s'éloigner car la mort s'approchait du vieux clabaud » (p. 168).

Le jour du jugement offre encore des opportunités pour des « confessions » et des « auto-dénonciations » montées de toutes pièces : « Chacun s'imputait des escroqueries, des détournements, des trafics d'influence. L'ancien ambassadeur de New York s'efforçait de prouver qu'il était plus abject, plus répugnant que

l'anus d'une civette » (p. 170). Le jugement qui tombera à la fin des auditions est proposé par le commissaire du gouvernement Cipaya, « un margouillat, un griot de Taureau, [qui] avait en trop prononcé les vices du politicien africain : l'amour des spéculations immobilières et des femmes » (p. 174). La défense risible montée par l'avocat national, Maître Méda, qui se présente devant le tribunal contre son gré, escorté par des gardes, consiste à demander « aux jurés d'être paternels » (p. 178). La proposition de Cipaya ayant classé Fama sur la liste des détenus condamnés à une durée de peine laissée à la discrétion du président de la République, Fama retrouve le statut de « détenu préventivement » et perd tout espoir de se voir libéré un jour. La prédiction de Balla semble en passe de se réaliser.

Dans le dernier chapitre du tapuscrit (« Le retour triomphal comme promis »), la hargne de Kourouma s'estompe : il semble avoir vidé son sac contre le régime de Taureau/Houphouët-Boigny et être prêt à renouer avec la thématique qui lui a permis de structurer sa critique de la modernité africaine : la perte des valeurs ancestrales et le respect de la « vérité », tous les deux incarnés dans le personnage de Fama lui-même. Physiquement Fama est « usé » (p. 180) par les souffrances et les privations subies depuis son arrestation. Le dernier descendant des Doumbouya se voit confiné dans le village présidentiel, condamné à traîner ses jours en attendant la bonne volonté du président. Mais l'incarcération de Fama ne revêt son importance véritable que lorsqu'elle est traduite sur un plan symbolique. Ce qui est en jeu dans la suite du drame, ce qui n'a pas encore été décidé, c'est le sort de toute une perception du monde, tout un système de valeurs et tout le poids d'une civilisation. Ceci explique la raison pour laquelle Kourouma débute ce dernier chapitre avec un rappel à l'ordre sur la question de la vérité, la vérité dont Fama avait justement pleuré la perte après avoir entendu la lecture du testament de Konetebo. Parmi les coéquipiers de Fama se trouve un absous appelé Baba Dagnoko, qui refuse de mentir :

Comme tous les absous on lui avait demandé de parcourir tout son canton, de village en village pour exposer sa participation personnelle au complot et pour vanter la clémence du président. Malheureusement Baba Dagnoko était un vieux qui ne savait pas mentir et au cours des réunions publiques sa bouche était trop molle, ses dires tortueux et en privé il murmurait à ses amis, « Le complot c'est l'histoire de l'assis, du tabouret et du pet. Lorsque le tabouret accuse l'assis d'avoir péti celui-ci est condamné il est péteur sans aucune possibilité de se disculper, car qui d'autre se trouvait entre fondement et tabouret pour démentir ? Est comploteur qui le président a désigné et rien ne peut démentir. Sinon à se présenter l'un à l'un le fond de la panetière je n'ai ni vu, ni senti, ni entendu aucun complot passer, même de loin. (p. 180-181)

En l'occurrence, comme dans *Les Soleils des Indépendances*, la solution proposée par Kourouma est foncièrement ambivalente. La décrépitude physique de Fama signale le déclin d'un monde et le triomphe du régime, au moins sur le plan physique. L'opposition à la modernité que représentait Fama s'avère

incapable de ralentir la marche du « progrès ». Mais lorsque Fama, mordu par les caïmans sacrés de Mayako, est reconnu sur son lit de mort comme ennemi invétéré du régime, et que la décision est prise de le renvoyer dans son Horodougou natal, il s'ouvre dans le roman un espace autorisant une autre lecture de la fin de ce drame : les prédictions sur le destin de Fama, les rêves que Fama lui-même a faits d'une arrivée triomphale dans le Horodougou se réaliseront et cautionnent les valeurs prônées par Fama et son monde révolu. Le « monde » de Fama est valorisé au moment où sa fin est parachevée.

Le tapuscrit développe en longueur et avec force détails l'expérience de Fama inculpé dans l'affaire des faux complots et incarcéré dans le village présidentiel de Mayako. Largement occulté dans la version tronquée des *Soleils des Indépendances*, ce compte rendu des tortures subies et des palabres de dénonciation et d'auto-dénonciation agencés par le président de la République devient un véritable réquisitoire où fiction et histoire s'entremêlent et s'éclairent. Ce qui fait du tapuscrit un texte beaucoup plus choquant et beaucoup plus politisé que celui des *Soleils des Indépendances* est justement cette focalisation sur les détails de la cruauté infligée et la souffrance subie qui caractérise cette première version. Le procédé favorisé dans *Les Soleils des Indépendances* est celui de l'abstraction. Le dilemme personnel de Fama, le naufrage de sa vie, l'échec de ses espérances, la stérilité de ses rapports dans cette ère des Indépendances trouve son expression la plus poignante (et son explication la plus claire) lorsque Kourouma utilise le quotidien comme tremplin vers le rôle symbolique que Fama doit également assumer en tant que dernier représentant de la dynastie Doumbouya. La réécriture de la troisième partie souligne et renforce ce jeu entre le personnage de Fama et l'ensemble conceptuel qu'il incarne. Avec la mort de Fama, tout comme celle de Djigui dans *Monnè, outrages et défis*, nous assistons non seulement à la fin d'une vie individuelle mais à l'écroulement d'un univers culturel. Mais là où *Les Soleils des Indépendances* a tendance à couper les attaches avec un réel vécu, le récit du tapuscrit est solidement ancré dans le palpable et le concret. L'incarcération de Fama, dans le palais présidentiel d'abord, à Mayako ensuite, font de lui un être essentiellement passif : il observe et écoute. Ce sont les choses vues et les choses entendues, son témoignage en fin de compte, qui fourniront la trame de la narration. Kourouma dénonce les abus avec une verve satirique qui fait sourire désespérément ses lecteurs. Le procédé favorisé ici est donc celui de l'accumulation et l'énumération, comme si la juxtaposition patiente de détails pouvait servir à représenter le réel et l'horreur qui, en l'occurrence, le constitue, mais sans jamais l'expliquer. La littéralité de la démarche, l'autosuffisance qu'elle implique en tant que procédé cache un refus de signification. Le monde de l'incarcéré est un monde privé de sens et de possibilité de sens. Le Kourouma des derniers écrits est présent dans son intégralité dans cette première version d'un texte qui lui tenait à cœur autant que tout ce qu'il a écrit par la suite.

En guise de conclusion il conviendrait de souligner le fait que parler de l'avant-texte des *Soleils des Indépendances* consiste à parler d'autre chose que

du roman lui-même. Peut-être s'agit-il de parler de son « double antérieur », comme Pierre-Marc de Biasi l'a si bien exprimé en parlant plus généralement de la génétique des textes⁹. Mais dans les deux cas le lecteur est confronté au fruit d'un travail rédactionnel qui lui permet de discourir sur la richesse du texte, des lectures diverses auxquelles il se prête, de la langue et du style de l'écrivain ou des multiples façons dont il nourrit son écriture de préoccupations sociales, culturelles et politiques, qui sont à la fois personnelle et en correspondance avec une vision plus vaste du destin de l'homme. Ce faisant, on doit écarter tout jugement de valeur qui pourrait découler de la juxtaposition de deux versions du texte. Prétendre que telle version est supérieure ou inférieure à telle autre ne revient qu'à promouvoir une opinion subjective. C'est aussi chercher à doter un aspect accidentel du processus d'écriture (la fin d'une campagne rédactionnelle) d'un caractère essentiel (le texte enfin « fini »). Dans une égale mesure, l'avant-texte et la version *Seuil*, représentent tous deux des produits authentiques du travail d'écriture que Kourouma a fourni en 1963-64. Il suffit de se rappeler que le tapuscrit est sans doute la version du roman que l'écrivain a expédiée à diverses maisons d'éditions françaises à cette époque, sans réussir à la faire accepter. C'est la version qu'au départ il aurait voulu publier. La version *Seuil*, en revanche, est la seule version qui a été jugée *publiable*. Reste à savoir si cela ne nous apprend pas plus, non pas sur le roman lui-même mais sur l'institution littéraire de cette époque (en France, au Canada et en Côte d'Ivoire), sur le jeu du pouvoir tel qu'il se jouait entre la France métropolitaine et la périphérie francophone, ou entre littérature française et littérature mineure. Pour reprendre les mots de Jean Ricardou, employés dans un tout autre contexte, il s'agit non pas de « *l'écriture d'une aventure* mais de l'aventure d'une écriture » et, en l'occurrence, d'une aventure traversée à divers niveaux par des intérêts postcoloniaux.

Patrick Corcoran

Université de Roehampton

⁹ « Beaucoup plus qu'une option critique parmi d'autres possibles, la génétique est une approche qui fabrique son objet ; non pas l'œuvre dont s'occupent précisément ces autres options critiques, mais le double antérieur de l'œuvre, son sous-sol, l'extraordinaire sédimentation des débris dont elle est issue » (P.-M. de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 261).



MARTIN MÉGEVAND

APPROCHE POSTCOLONIALE DES *SOLEILS DES INDÉPENDANCES*

Dominique Combe l'affirme à juste titre : il n'y a pas de texte postcolonial¹. Il n'existe que des approches postcoloniales du texte littéraire, et il n'est même pas certain que les approches communément désignées comme telles diffèrent fondamentalement des approches académiques traditionnelles du texte littéraire, en l'occurrence du roman. Seulement, déclarer d'entrée de jeu une approche postcoloniale d'un roman présuppose au moins trois conceptions de l'étude littéraire. La première, c'est que l'œuvre littéraire est transitive – qu'elle dit quelque chose du monde, que sa compréhension ne saurait sans appauvrissement être séparée de la question de l'histoire, et plus précisément de l'historicité. Le second présupposé, qui découle du premier, est que la littérature s'élabore à partir d'un lieu où sont réfractés, et non reflétés, des événements de dimension mondiale. L'approche postcoloniale d'un texte ne va pas isoler celui-ci dans une ou deux cultures, par exemple dans la culture malinké ou dans l'histoire coloniale française. Elle s'efforcera de le saisir plutôt dans le mouvement global qui affecte une grande partie du monde depuis 1945, et qui ne touche pas seulement la mémoire de la séquence historique colonisation, décolonisation, indépendance, partis uniques, mais qui remonte, au moins, aux séquelles de la Seconde Guerre mondiale à l'échelle du monde. Il est à cet égard important de rappeler que l'originalité des *Soleils des Indépendances* est apparue aux yeux d'un lecteur québécois, alors que les éditeurs français avaient tous refusé le manuscrit : la situation mineure du français québécois au cœur de l'anglophonie a sans aucun doute facilité la perception des enjeux linguistiques propres aux *Soleils des Indépendances*. Enfin, une approche postcoloniale du roman interrogera des faits esthétiques, qui seront qualifiés à la fois à l'aide des outils classiques de l'étude littéraire (narratologie, rhétorique, sémiotique, psychanalyse, etc.) et tout autant avec l'appui d'outils conceptuels empruntés à diverses disciplines des sciences humaines (anthropologie, géographie, histoire). Parler d'une approche postcoloniale, c'est donc d'abord se situer

¹ Dominique Combe, « Le texte postcolonial n'existe pas », *Genesis*, n° 33, « Afrique, Caraïbes », Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), janvier 2012.

sur une limite par rapport aux savoirs disciplinaires constitués : ce n'est pas dire en dehors, mais aux marges d'une discipline, en l'occurrence la discipline littéraire : les approches postcoloniales en littérature sont ainsi l'occasion de réunir, conformément à la pratique anglo-saxonne des *studies*, et faire dialoguer comparatistes, spécialistes de littératures francophones et anglophones, historiens, philosophes, anthropologues, qui partagent les mêmes questions et se saisissent des mêmes enjeux.

L'approche postcoloniale tentée ici sur le roman d'Ahmadou Kourouma procède du constat que lorsque l'écrivain a rencontré la « grande » histoire, cette rencontre s'est faite au prix d'expériences de violence radicale – guerre, prison –, et que de ces expériences, le roman conserve la trace, les symbolise, et les replace dans un univers de fiction qui possède sa cohérence propre, qu'on s'efforcera de saisir. Pour ce faire, je propose de dessiner le parcours de lecture suivant : il s'agira de caractériser l'aventure de Fama, guerrier désœuvré, rêveur, pensif, et penseur (1), jeté au cœur de temps troublés (2) et par qui se modélisent les possibilités d'une sortie de crise (3). Un parcours qui pourrait constituer une mise en discussion du rattachement de ce roman à la catégorie des « romans du désenchantement² », au motif que Fama, ce sera mon hypothèse, est justement chargé de réenchanter le monde dans *Les Soleils des Indépendances*.

1. Le guerrier désœuvré

Ahmadou Kourouma a déclaré, l'anecdote est connue, avoir écrit son roman par solidarité pour des camarades emprisonnés avec lui en 1963 dans les geôles du Président Félix Houphouët Boigny, où il séjourna quelques semaines à l'âge de trente six ans et fut peut-être torturé. L'entreprise procéderait donc d'un geste de solidarité politique. Kourouma ressaisit dans son texte son expérience de la prison, et ce roman est à bien des égards constitué pour faire acte de mémoire – comme s'il s'opposait à cette même prescription d'oubli formulée dans le roman par le Président lors de l'amnistie de tous les opposants détenus dans le lieu de détention sans nom :

Tout était bien dit, tout était ébahissant. Et c'était vrai, ce n'était pas un rêve ; c'était réel. Le président demandait aux détenus d'oublier le passé, de le pardonner, de ne penser qu'à l'avenir (p.173).

Écrire ce roman, ce serait donc ressaisir en la transposant une expérience intime de violence politique liée à l'époque du parti unique en Côte d'Ivoire. Mais, à la faveur de ce projet déclaré, le roman couvre une séquence historique bien plus vaste que celle des partis uniques : il englobe quatre périodes, depuis la colonisation jusqu'aux années 1960 en passant par les luttes de décolonisation et

² la catégorie de « romans du désenchantement » est proposée par Jacques Chevrier dans *La littérature nègre*, Armand Colin, [1984], 2003, p. 103-119.

le moment des Indépendances, et fait également référence au temps précolonial et à la fondation mythique de la culture malinké. Dès lors, l'empan historique considéré nous conduit à poser l'hypothèse que ce roman se charge aussi de transformer symboliquement tout le passé biographique de Kourouma et notamment les quatre années passées en Indochine, de 1951 à 1954, où il servit comme sous-officier dans un régiment de radio des Tirailleurs sénégalais. Il avait entre 24 et 27 ans, et fut envoyé de force au front en représailles contre des activités de militantisme politique commencées à Bamako en 1947, dans les rangs du mouvement anticolonial. Autant d'expériences qui ont, sans aucun doute, laissé des traces durables dans le psychisme de Kourouma, dont le travail d'écriture est aussi investi d'une fonction thérapeutique.

On s'intéressera donc ici – et ce sera la marque « postcoloniale » de cette approche – à la capacité de Kourouma à symboliser (au sens ici psychanalytique de mettre des mots sur un événement traumatique) ces expériences en composant une fable qui dira le parcours d'une figure qui présente de saisissantes parentés avec un héros occidental bien connu : don Quichotte, figure éponyme d'un roman publié à cinquante sept ans par un homme qui avait combattu et perdu un bras à Lépante, passé cinq ans dans les geôles du Bey d'Alger dont il était revenu seul après le massacre de ses compagnons.

Fama et Salimata sont les deux figures principales de cette histoire. Que Kourouma ait mis un peu de lui-même dans ces deux personnages, l'hypothèse est peu risquée³. Comme Kourouma, Fama Doumbouya (dont les assonances sont exactement les mêmes que celles de Kourouma) est un guerrier, en effet. Mais précisons d'emblée qu'il appartient à deux des catégories de Dumézil : il n'appartient certes pas aux *laborantes*, mais à la catégorie des *bellantes* et à celle des *orantes*. Son ancêtre fondateur de la dynastie des Doumbouya est un « grand marabout » prénommé Souleymane (p. 97), et Fama ne déroge pas à sa lignée : c'est lui qui appelle à la prière et vient laver à la mosquée la honte d'avoir été défait à la joute verbale qui l'opposait à Bamba, le fils d'esclave (p. 23). Appartenant à la catégorie des *orantes*, Fama n'est pas seulement homme de prière et croyant ardent, il est aussi présenté comme une figure du penseur ou du rêveur, deux orientations qui coexistent d'ailleurs assez difficilement avec la croyance, comme le confirme la scène de la mosquée où il se laisse aller à une rêverie érotique sur Salimata, et où il a *honte* de sa rêverie. Et c'est par le récit du rêve qui le conduira en prison que se trouvera formulé en fin de parcours l'objet fondamental de sa quête : « Passer une porte, une deuxième porte, une troisième porte, puis s'arrêter devant la quatrième, ce n'est pas chercher une case, c'est chercher une qualité d'homme » (p. 164). Il s'agit là d'une énigme, qui fait penser à Kafka, dont *Le Procès* est un intertexte possible de l'épisode

³ On peut penser qu'elle se trouve confirmée par le point commun aux noms que Kourouma donne à trois personnages du roman dont les trajectoires sont étroitement liées : Fama, Salimata et Mariam, dans lesquels se retrouve la syllabe finale de Kourouma, le patronyme Doumbouya étant une sorte de déguisement comique du patronyme Kourouma, lequel, nous le savons, signifie « guerrier » en malinké : voir Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 7.

politique de la troisième partie des *Soleils* : même confusion du public et du privé, même surveillance, même cible – la dictature. Condamné à vingt ans de prison pour le simple fait d’avoir rêvé, Fama est, aux yeux du pouvoir, un visionnaire dangereusement attaché à la recherche d’une qualité d’homme au cœur d’un monde déshumanisé. Or à ce rêveur, il manque, *stricto sensu*, une case, comme le confirmera le dénouement du récit.

Mais si Fama est pensif, rêveur, inutile et vide, comme le lui reprochent tour à tour Salimata et le narrateur, il est également, et avant tout, un guerrier, comme Kourouma lui-même. Il en exhibe l’attribut dégradé, ce petit couteau qui ne le quitte jamais. Sa haute taille, sa démarche souple qui contredit son âge, son autorité lorsqu’il est fidèle à son « totem panthère », sa fidélité – à sa lignée, à son totem, à son griot, à son désir, la fidélité, cette vertu cardinale qui lui fera quitter son royaume pour rejoindre Salimata -, toutes ces valeurs l’apparentent à un guerrier d’un autre âge, dont l’attitude, incompréhensible pour son entourage et pour le narrateur lui-même, est qualifiée en fin de parcours en termes de possession et de folie, à l’instar de son aîné en littérature, don Quichotte⁴. Comme lui, il ne transige pas, il ne déroge pas, il est en somme cette haute et triste figure de l’absence radicale de compromission.

Du guerrier, Fama conserve l’attribut principal, celui qui était déjà le propre du héros tragique grec : l’Aristeia, l’attachement aux valeurs, et s’il est possible de parler de quête à propos de ce roman, c’est bien à Kleos, cette rétribution sociale de sa valeur qu’est la gloire, qu’il aspire. Car Fama est également un combattant valeureux, c’est-à-dire un guerrier : celui qui fait face au danger, qui ne se dérobe pas, comme l’attestent les scènes d’agon où il s’affronte verbalement, voire physiquement, à divers adversaires qu’il *agonit* d’injures. Un guerrier certes dégradé⁵, un guerrier désœuvré, mais surtout un guerrier d’abord « déhonté » puis honteux. Honteux de son déclassement, du regard de mépris porté sur lui par ceux de son ethnie, honteux d’avoir été trahi par ses compagnons militants. Il y a du revenant chez Fama, du rescapé : son déclassement, cette case qu’il ne trouve pas, sa marginalisation rappellent la situation du colonel Chabert, ce revenant des guerres impériales napoléoniennes qui ne retrouve pas sa place dans la société.

⁴ Madeleine Borgomano a bien vu le lien entre Fama et don Quichotte dans *Ahmadou Kourouma, le guerrier griot* (op. cit., voir note 3) mais en reste à l’intuition d’un rapprochement possible : « Inadapté, [Fama] entreprend contre [l’Etat, la nation modernes] une lutte à la don Quichotte (il n’est pas sans rappeler ce personnage) » (op. cit., p.85). Voir aussi, dans le même ouvrage, p.155 note 13.

⁵ Comme le fut Kourouma lui-même, qui était caporal, en raison de son militantisme politique et fut dégradé : « Le régiment du caporal Kourouma est chargé de réprimer les premières révoltes contre la colonisation en Côte d’Ivoire. Il refuse de participer à cette expédition punitive contre ses compatriotes. Il est arrêté, dégradé, emprisonné avant d’être affecté au corps expéditionnaire français sur les théâtres d’opération d’Extrême Orient (Indochine). Le sergent Kourouma se retrouve dans un régiment radio de l’infanterie coloniale à Saïgon (1951-1954) où il voit : « comment des colonisés peuvent se libérer, les armes à la main ». In *Kouroumanuscrits*, Fonds Kourouma, présentation biographique de l’auteur, <http://kouroumanus.hypotheses.org/85> .

Serait-ce pour conserver au personnage de Fama sa stature de vieux guerrier déchu mais à la silhouette encore solide et belle que Kourouma concentre sur le personnage de Salimata - et jusqu'à saturation - les caractéristiques de la victime ? Salimata est indissociable de Fama comme le jeu de l'onomastique l'indique, qui rapproche les deux prénoms par la syllabe qui se retrouve à la fin du nom Kourouma. Salimata est doublement traumatisée, par l'excision et par le viol, comme Fama fut doublement traumatisé, par la guerre (ses cauchemars de dépeçage en témoignent) et par la trahison de ses compagnons d'armes (son mutisme résolu devant son « ami » Bakary l'indique⁶). Salimata est un personnage symptôme par lequel peut se dire la persistance des traumatismes anciens dans le présent. Sa stérilité est présentée non seulement comme une conséquence de celle de Fama, mais aussi comme l'effet de l'excision et du viol, et ses rites personnels, occasion de développements cocasses, autant que sa fréquentation du marabout Abdoulaye, contribuent à construire la figure d'une victime consentante, enfermée dans ses pratiques de superstition, artisan de son propre malheur, figure, en somme, de l'aliénation. Or par Salimata peut se dire quelque chose de la situation historique où se déroule le roman : celle des temps troublés⁷ où le temps linéaire paraît soudain stoppé, bloqué, un temps qui à cet égard s'apparente à celui du trauma, où les grossesses peuvent durer deux ans et n'aboutir à rien. Et si Fama était chargé de remettre en marche ce temps figé, arrêté ? C'est par lui, en tout cas, qu'une esquisse, au moins, de sortie du chaos où est plongé le Horodougou peut se formuler. Fama montre – sans nécessairement dire – les moyens de résister au chaos.

2. Le récit des temps troublés

Il n'y a pas que Fama qui présente des traits caractéristiques du « guerrier », tel que par exemple Claude Barrois les présente⁸. Occupée par des « soucis de foudre » (p. 193), colérique à souhait, *therapon* à ses heures de son guerrier de mari, qu'elle nourrit et soigne, qu'elle tire aussi à grands coups de fessée de ses somnolences pour le rappeler à ses devoirs conjugaux, elle en vient à adopter de véritables comportements à risque, voire suicidaires, pour satisfaire son désir d'enfant. Elle distribue gratuitement la nourriture aux plus démunis, et se retrouve ensuite dévorée par une meute de misérables. Elle devient le catalyseur de la folie d'une époque qui, pour être caractérisée, doit passer par des procédés stylistiques d'hyperbole et de défiguration, comme si, pour caractériser ces temps de la « bâtardise », Kourouma devait en passer par la violence destructrice des belles images, transformant un Prince royal en hyène,

⁶ Kourouma, *op. cit.*, « Fama n'avait pas prononcé un seul mot » (p.176) ; « Fama restait toujours pensif, toujours muet » (p.178). Le seul mot qu'il prononce est « arrête » (p.180) avant d'éclater de rire, une fois dans le camion qui le conduira à la frontière du Horodougou (p.183).

⁷ Voir Jean-Michel Rey *L'oubli dans les temps troublés*, éditions de l'Olivier, 2010

⁸ Claude Barrois, *Psychanalyse du guerrier*, Paris, Hachette coll. « Pluriel référence », 1993

couvrant de sang et acharnant Salimata, au sens étymologique de la « livrer aux chiens », elle qui est précisément la « beauté incarnée ». Un procédé similaire se retrouve chez Sony Labou Tansi, cet autre écorché vif par les violences historiques⁹.

La violence du temps de la bâtardise, le style « hybride » de Kourouma qui a été souvent caractérisé est particulièrement apte à la porter. Il suffit pour cela de comparer la scène de circoncision pudiquement évoquée dans *L'Enfant noir* de Camara Laye, roman paru en 1953 et écrit dans un français impeccablement respectueux, et la boucherie de l'excision de Salimata. Ainsi dans *L'Enfant noir* :

J'ai senti comme une brûlure, et j'ai fermé les yeux une fraction de seconde. Je ne crois pas que j'ai crié. Non, je ne dois pas avoir crié : je n'ai pas eu le temps non plus de crier ! Quand j'ai rouvert les yeux l'opérateur était penché sur mon voisin.¹⁰

et dans *Les Soleils des Indépendances* :

Elle se rappelait qu'à ce moment de toutes ses entrailles grondait et montait toute la frayeur de toutes les histoires de jeunes filles qui avaient péri dans le champ. Revenait à l'esprit leur nom, le nom des succombées sous le couteau. (p. 36)

puis :

Salimata se livre les yeux fermés, et le flux de la douleur grimpa de l'entrejambes au dos, au cou et à la tête, redescendit dans les genoux ; elle voulut se redresser pour chanter mais ne le put pas, le souffle manqua, la chaleur de la douleur tendit ses membres, la terre parut finir sous les pieds [...] elle se cassa et s'effondra vidée d'animation... (p. 37)

La comparaison entre les deux textes – qui permet de poser la question passionnante du refus de son manuscrit par les éditeurs parisiens¹¹ – montre la complexité de la technique narrative de Kourouma : dans ce passage, le personnage de Salimata est d'abord présenté en focalisation interne, mais à la troisième personne, alors que le narrateur personnage de *L'Enfant noir* s'exprime à la première personne. Dans *Les Soleils*, la focalisation est exploitée

⁹ Je me permets de renvoyer à mon article « Le corps et la pathologie du pouvoir dans le théâtre de Sony Labou Tansi », in Papa Samba Diop et Xavier Garnier, eds., *Itinéraires et contacts des cultures*, vol. 40, « Sony Labou Tansi à l'œuvre », L'Harmattan, 2007.

¹⁰ Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, coll. « Pocket », p. 139.

¹¹ La comparaison entre les deux textes souligne bien sûr la force évocatrice du verbe de Kourouma, mais rappelons surtout que, même si son contenu était anticolonial, *L'Enfant noir* fut publié sans difficultés particulières en 1953 en France, en pleine période de lutte anticoloniale, alors que *Les Soleils*, roman postcolonial publié après les Indépendances, fut refusé par les éditeurs parisiens, comme si les audaces stylistiques et thématiques qui avaient par exemple servi le Français Céline l'avaient desservi, comme elles desservirent l'Irlandais Beckett dont *Molloy* fut refusé en 1951 par plusieurs éditeurs parisiens, dont Gallimard et Le Seuil. Or, sans revendiquer de filiation, Kourouma accordait une importance particulière aux œuvres de Céline et de Beckett (voir la biographie de Jean-Michel Djian). Concernant les difficultés de publication de *Molloy*, voir Hervé Serry, « Comment et pourquoi les éditions du Seuil refusèrent Samuel Beckett ? », *Littérature*, n° 167, 2012/3, « Samuel Beckett », p. 51-64.

pour montrer d'abord que Salimata s'extrait de l'instant présent pour méditer sur les victimes précédentes – elle fait donc acte de mémoire. Ensuite, le récit des sensations de Salimata est rapporté par un narrateur omniscient, instance distincte du personnage, ce procédé fait du narrateur une figure du témoin de l'horreur de l'excision. Dans *L'Enfant noir*, le narrateur expose ; dans *Les Soleils des Indépendances*, il dénonce.

Le lecteur se trouve ainsi guidé, dans sa tentative de saisie perceptive de ce qu'est cette époque de la bâtardise, par un narrateur qui n'est pas un personnage mais une fonction dont Kourouma fait un usage extrêmement souple. Tantôt instance de rationalité acquise, par exemple, au savoir de la psychanalyse, la voix narratrice peut également être de parti-pris, décidant de défendre les croyances ancestrales, comme en témoigne l'épanorthose de l'incipit (« c'est possible, d'ailleurs sûr, que l'ombre a bien marché jusqu'au village natal », p. 10). Par les contradictions qui la constituent, la position du narrateur illustre exemplairement celle que le théoricien d'origine indienne Homi K. Bhabha nomme dans *The Location of Culture*¹² le « tiers espace », cet espace énonciatif de négociation entre différents systèmes de représentation du monde qui coexistent dans une culture – mais aussi dans une psyché –, et s'affrontent parfois violemment. Le « tiers espace » trouve une illustration figurative dans certaines scènes des *Soleils des Indépendances* qui se déroulent dans cet espace géographique originaire qu'est le Horodougou, qui contient Togobala. Dans la capitale innommée de la République des Ébènes, la bâtardise s'exhibe et se déploie, conduisant au chaos et à la figure de l'ameutement inventée par Elias Canetti dans *Masse et Puissance*¹³. Toute possibilité de régénération du lien social y semble vouée à l'échec, le seul salut y est individuel : ce sera le lieu de la nouvelle vie de Salimata et de celle, encore plus dégradée, de Mariam, toutes deux dégagées de la problématique de l'ascendance et orientées vers la descendance. Inversement, l'espace du Horodougou est celui où peut s'exprimer la promesse d'une régénération du symbolique¹⁴. Espace non pas préservé, mais au contraire ravagé par la misère et soumis à la poussée des forces destructrices de la nature – animaux et accidents météorologiques –, ce lieu va jouer, *mutatis mutandis*, le même rôle que la Manche pour don Quichotte. Arpentant ce « monde légitime » dont il se dit le maître, Fama restauré dans sa souveraineté va contribuer à rétablir un ordre symbolique et à mettre en échec au moins provisoirement la division, la *stasis*¹⁵ qui menace cet espace d'effondrement que le narrateur présente par un complexe réseau métaphorique qui prend sens à son point d'aboutissement, qui est la curée qui suit le sacrifice des quatre bœufs.

¹² Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007 [1994].

¹³ Elias Canetti, *Masse et Puissance*, trad. Robert Rovni, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966 [1960].

¹⁴ J'emploie ici « symbolique » dans le sens que lui accorde l'anthropologie, désignant un ensemble de pratiques sociales destinées à tisser le lien social. Voir Michel Izard et Pierre Smith, eds., *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1979.

¹⁵ Voir Nicole Loraux, *La Cité divisée*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2005.

On se souvient que ce sacrifice a lieu à l'occasion des funérailles de Lacina, présidées par Fama qui vient d'être intronisé :

Les chiens furent admis après les enfants [à dévorer les restes des bœufs]. Il ne restait plus rien, quelques pâtes d'excréments résultant du vidage des entrailles, beaucoup de mouches et du sang collé au sable, les cabots arrêtaient la guerre civile. (p. 143 ; je souligne)

C'est par les chiens qu'est introduit le motif du *sparagmos*, le démembrement violent, à la page précédente. Attirés par l'odeur du sang, les chiens se ruent sur les carcasses des bœufs, mais sont refoulés par les hommes :

Défaits, refoulés, vaincus, la discorde et la querelle ravagèrent les cabots, ils s'entredéchirèrent les oreilles et s'entre-arrachèrent les yeux dans des aboiements d'enfer. (p. 142)

Or ce passage est lui-même annoncé par le cauchemar de Fama qui clôt le troisième chapitre. Il vient de voir les tombes de ses parents, souillées par les margouillats et par un chien mort, yeux et nez arrachés. Voici son cauchemar :

Des chiens, yeux, oreilles et nez arrachés, poursuivaient des meutes de margouillats et de vautours qui trouaient ses côtes et ses reins pour s'y réfugier. La frayeur calmée, il récita scrupuleusement des sourates qui éloignent les esprits de la nuit. (p. 119)

Le rêve traduit dans le corps du nouveau roi la hantise de la décomposition, du déchirement. La métaphore politique est donc très claire ; mais pourquoi Kourouma passe-t-il par tant de cruauté pour dire la hantise politique de la division ? La réponse pourrait se trouver dans le chant XXIII de *L'Iliade*, où Achille organise les funérailles de son ami Patrocle : ces funérailles se déroulent selon des séquences d'une extrême violence sacrificielle, avec une douzaine de sacrifices humains, laquelle naît d'un ordre préétabli et scrupuleusement suivi. Et le résultat est l'apaisement. Le sacrifice homérique des bœufs dans *Les Soleils des Indépendances* obéit à une logique similaire : c'est la hantise de l'effondrement qui est ainsi conjurée. Au même moment du récit, c'est l'effacement des repères symboliques anciens qui est la grande menace à laquelle doivent parer les habitants du Horodougou : sous le « nouveau régime » socialiste, qui ne reconnaît pas les chefferies, s'inaugure un épisode de terreur.

Or, devant cette menace d'effondrement, le conseil des Anciens trouvent une solution par la négociation : Fama recevra le titre de roi coutumier et le politique Babou, fils d'esclave, celui de Président. Cet espace de coexistence pacifique, c'est le retour de Fama qui le permet. Qu'il quitte ensuite le Horodougou n'a dès lors plus guère d'importance, dès lors que la place du « chef coutumier » a été inscrite dans le nouveau paysage symbolique : Fama, plus guerrier que roi, part retrouver Salimata et poursuivre le combat contre les « bâtardises » dans la capitale. On sait ce qu'il lui en coûtera : prison, torture, perte de Salimata, dépossession totale, et accomplissement d'un parcours héroïque.

À la clôture du roman, Fama se tue dans un geste qui ressemble beaucoup à un suicide. La souplesse de la narration, qui permet la variation des points de vue interne et externe, permet au lecteur de comprendre que sur le plan historique c'est une lignée qui s'éteint, que sur le plan factuel c'est un vieillard qualifié de fou qui a sauté d'un pont, tandis que sur le plan imaginaire c'est une figure de la résistance et un héros qui a atteint une forme d'immortalité. Victime apotropaïque, conjuratoire, Fama referme ainsi, symboliquement, dans son délire, le temps de la bâtardise, et renoue avec l'épopée qui, dans ce « monde renversé » de la bâtardise, indique une possibilité sinon de sortie du temps de la bâtardise, en tout cas de résistance à l'époque et à son inversion des valeurs. Il s'agit par l'intermédiaire la figure de Fama de faire acte de mémoire pour les victimes des combats héroïques, non pas sous la forme d'une stèle, d'une commémoration, mais sous la forme d'un récit épique. Ainsi, sur la scène de l'écriture, le roman met-il en scène la nécessité non pas du devoir de mémoire, ni celle du devoir de violence,¹⁶ mais le devoir du *contre-récit*, comme forme de résistance directe aux politiques de prescription d'oubli. Mais il y a plus. Le roman s'achève sur l'apothéose épique d'un Fama libéré de ses contraintes au moins sur un plan, qui est explicitement désigné comme celui de la folie.

3. Façons de résister

Les Soleils des Indépendances est donc un roman où la mémoire culturelle occupe une place de choix, mais est présentée comme menacée, fragile. À son retour à Togobala, Fama reconnaît d'ailleurs ne pas se souvenir du nom des animaux présents dans les environs, constatant l'effet d'amnésie de son exil dans les bâtardises de la capitale.¹⁷ Garant de la mémoire culturelle, depuis l'épopée mandingue jusqu'aux pratiques rituelles et sacrificielles animistes, le tiers espace assumé par le narrateur permet au lecteur moderne de relier le monde des esprits et celui des fantômes, des revenants qui hantent l'histoire du siècle dernier. Ainsi s'éclaire le conseil de Bakary, suggérant à Fama de prendre les eaux à Vichy pour se ragaillardir.¹⁸ De la sorte, sur le ton de la plaisanterie, se trouve établi le lien entre l'histoire des temps troublés en Afrique et en Europe, et la dénonciation de la dangereuse faculté d'oubli des sociétés et des États, Vichy n'étant plus, selon l'ancien militant politique Bakary, qu'un lieu de villégiature pour milliardaires. Le mutisme de Fama devant les assauts d'amabilité de ce faux ami amnésique, de cet ancien camarade de luttes politiques qui l'a trahi au temps des Indépendances, ne prendra fin qu'avec

¹⁶ Titre d'un roman épique de Yambo Ouologuem paru la même année (1968) aux Éditions du Seuil et qui reçut en France le Prix Renaudot.

¹⁷ « [...] d'autres cris retentissaient poussés par des bêtes dont Fama avait oublié, digéré les noms pendant ses vingt ans de sottises dans la capitale » (p. 96).

¹⁸ « C'est vrai que tu es mal en point, mais le président a dit que tu pourras aller te retaper partout où tu voudras. Moi à ta place, c'est Vichy que je choisirais. Oui, à Vichy, c'est là où vont les milliardaires » (p. 176).

un éclat de rire sonore, une fois Fama installé dans le camion qui le conduira à la frontière du Horodougou :

Brusquement Fama éclata de rire. Tous les autres passagers, surpris, se turent et regardèrent ce vieux maigre et décharné, les yeux clos comme un aveugle, rire comme un fou. (p. 183)

Cet éclat de rire couronnera le parcours du guerrier par une désignation définitive et répétée, avec insistance, par Vassoko, le plus policé des gardes frontaliers : il ne peut échapper au lecteur que Fama est qualifié de fou :

Ne tirez pas ! il est fou ! fou ! / Il est fou ! Ne tirez pas. Je l'attraperai. (p. 191)

Vassoko prend le relais du narrateur qui avait déjà établi le diagnostic de « possédé », étant dans l'impossibilité de comprendre sa décision de retourner à la capitale.¹⁹ Mais dans l'économie de la fin du récit, la décision finale du retour de Fama est présentée à la fois comme une décision contrainte (Fama n'a plus d'espoir de bonheur à attendre de la capitale) et comme le résultat d'une délibération : tout le contraire d'un « coup de tête » ou d'un coup de folie.

La délibération de Fama est exposée à la faveur d'une pause réflexive exprimée dans ce style narratif très souple auquel Kourouma a habitué le lecteur, glissant jusqu'au monologue intérieur. Ce passage clé est introduit par la formule suivante : « aussi soudainement qu'il avait commencé, Fama s'arrêta de rire et se remit à penser » (p. 183). Sa réflexion prend une forme délibérative fortement rhétorisée, le narrateur explicitant la question de son retour à Togobala (« Pourquoi voulait-il partir ? ») et fournissant une série de réponses d'où il ressort que si Fama veut partir, c'est parce qu'il est seul. Mais le narrateur guide le lecteur vers une autre motivation fondamentale du départ de Fama : faire le bonheur de Salimata :

Pour la première fois donc de sa vie, Salimata aimait un autre homme. Peut-être l'aimait-elle. Peut-être allait-elle avoir un enfant. Peut-être était-elle heureuse. Fama le souhaitait. Et pour que le bonheur de Salimata ne soit pas troublé, Fama avait le devoir de ne plus paraître dans la capitale où sa présence aurait été un continuel reproche moral pour Fama. (p. 184)

À l'instant de cette pause délibérative, le style frappe par sa sobriété, comme s'il ne s'agissait ni de louer, ni de blâmer, mais d'exposer au lecteur en apaisant la virulence du style, toutes les ambivalences de la trajectoire de Fama. Y a-t-il ici sincérité ou mauvaise foi de la part de Fama, le texte ne permet pas de le décider de manière tranchée. Ce qui importe, c'est que cette ambivalence rend désormais possible, sans déroger au burlesque, la mise en valeur du versant sublime de Fama, que le narrateur montre ensuite, un peu pompeusement, royal, fauve superbe et généreux : un Fama à qui, de ce moment sont attribuées avec insistance de nombreuses qualifications glorieuses : le prince (p. 182), la panthère (p. 183), le prince des Doumbouya (p. 190). Si l'ironie demeure, dans ces attributs si décalés qui caractérisent Fama en prince mendiant, elle ne contredit pas, mais coexiste avec la possibilité d'une lecture sérieuse, de sorte

¹⁹ « une vraie entreprise de possédé ! » (p. 146).

qu'une double lecture du parcours de Fama s'impose à la fin : celle, ironique, burlesque, d'une chute, et celle, héroïque et sublime, d'une apotheose :

Fama, avec sa dignité habituelle [le narrateur est-il sérieux ici ?], marcha encore quelques pas, puis s'arrêta encore et scanda les mots :

– Regardez, Doumbouya, le prince du Horodougou ! Regardez le mari légitime de Salimata ! Admirez-moi, fils de chiens, fils des Indépendances ! (p. 191)

Son saut dans le vide du haut du pont le consacre en héros ambivalent, indistinctement grotesque et sublime. La scène finale du roman, fortement dramatisée, prend un tour à la fois pitoyable et épique. Devant tous les signes d'un monde qui s'effondre, Fama parvient à se tenir debout, et meurt en guerrier épique et solitaire – abandonné de ses camarades de combat –, une mort orchestrée par la participation comme témoins de la nature humaine et animale. Que l'on compare le récit de la mort de Fama :

Tout le Horodougou était inconsolable, parce que la dynastie Doumbouya finissait. Les chiens, qui les premiers avaient prédit que la journée serait maléfique hurlaient aux morts, toutes gorges déployés, sans se préoccuper des cailloux que les gardes leur lançaient. Les fauves répondaient des forêts par des rugissements, les caïmans par des grognements. Les hommes priaient pour le dernier Doumbouya, les femmes pleuraient. Les tisserins gazouillaient dans les feuillages des fromagers et des manguiers alors que, très haut dans les nuages, les charognards et les éperviers patrouillaient pour superviser le vacarme. (p. 193)

et la célèbre ouverture de *Et les Chiens se taisaient* d'Aimé Césaire :

Bien sûr qu'il va mourir le Rebelle. Oh il n'y aura pas de drapeau même noir, pas de coup de canon, pas de cérémonial. Ce sera très simple quelque chose qui de l'ordre dévident ne déplacera rien, mais qui fait que les coraux au fond de la mer, les oiseaux au fond du ciel, les étoiles au fond des yeux des femmes tressailliront le temps d'une larme ou d'un battement de paupière.²⁰

L'accomplissement du « destin » du héros le situe ainsi dans la lignée des héros tragiques. Un héros dont le rire et les discours fiers et provocateurs peuvent être lus comme les indices que la réussite de son parcours est à lire sur le plan de l'intériorité psychique : Fama a survécu à l'effondrement, aux épreuves de l'abandon des siens. Comme don Quichotte, l'épreuve la plus grande qu'il ait surmontée pourrait bien être celle de l'effondrement intérieur dans la mélancolie, qui le guettait à sa sortie de prison, comme il a guetté Kourouma sans doute, à la sortie des deux épreuves majeures qu'ont été la guerre d'Indochine et la prison en Côte d'Ivoire. Le mutisme obstiné de Fama devant Bakary se comprend alors comme ce symptôme mélancolique qu'est l'aphasie. Recouvrant la parole dans un éclat de rire, il peut mourir en héros qui est allé au bout de son rêve de gloire. Il peut s'offrir une belle mort. Le rire de Fama, qui rappelle celui de Kourouma selon le témoignage de ceux qui l'ont fréquenté, celui bien souvent du lecteur aussi, à la lecture des *Soleils*

²⁰ Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*, tragédie, Paris, Présence africaine, 2009 [1956], p. 7.

des Indépendances comme à celle du *Quichotte*, c'est le rire qui signale que ce qui a été vaincu dans le parcours du roman, c'est la mélancolie.²¹

*

Telle pourrait donc être une tentative d'approche postcoloniale des *Soleils des Indépendances*. Cette approche s'accommode, on le voit, des approches classiques du roman, pouvant emprunter à la narratologie, à la sémiotique, à la psychanalyse, à la stylistique. Mais elle ne s'interdit plus de regarder le biographique, et postule que les choix d'écriture ont pour but de trouver une solution à un conflit psychique qui est consécutif de la séquence historique mondiale de la colonisation aux troubles qui ont suivi les Indépendances : l'Indien Ashis Nandy, dans *L'Ennemi intime*, propose dans cette veine d'admirables lectures des romans de Kipling, notamment. Dans une visée comparatiste, qui n'a pas été la nôtre ici, on aurait pu rapprocher ce roman de celui de Chinua Achebe, *Le Monde s'effondre*,²² présent de manière explicite à travers la formule récurrente du « monde renversé », ou de *La Chute* de Camus, qui entreprend d'y montrer l'homme moderne pris par la honte et le remords. Ce qui compte, c'est de garder à l'esprit que le roman n'est ni l'illustration d'une thèse, ni le reflet d'une situation historique, qu'il est bien plutôt le résultat d'un combat intérieur visant à produire l'émergence d'un sujet en dépit, et somme toute grâce aux vicissitudes de l'Histoire et malgré – voire contre – ce que Nicole Loraux nomme l'idéologie de la Cité dans *La Voix endeuillée*.²³ Qu'est-ce qu'écrire, sinon manifester l'énergie vitale nécessaire à la construction de soi, un processus qui est aussi politique. Deleuze l'exprime à sa façon, à maintes reprises : « ce qui pousse quelqu'un à écrire, c'est la honte d'être un homme »²⁴.

Martin Mégevand

Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

²¹ Voir Françoise Davoine, *Don Quichotte, pour combattre la mélancolie*, Paris, Stock, coll. « L'autre pensée », Paris, 2008.

²² Chinua Achebe, *Le Monde s'effondre*, trad. Michel Ligny, Paris, Présence africaine, 1973 [1958].

²³ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée, essais sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

²⁴ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 144-157. Voir aussi à la lettre R comme Résistance *L'Abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*, téléfilm réalisé par Pierre-André Boutang, 3 DVD, Paris, Éditions Montparnasse, 1996 [Arte, 1988].

ROMUALD FONKOUA

**LA CHAIR DES MOTS AFRICAINS :
ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE DANS
*LES SOLEILS DES INDÉPENDANCES***

Quelle lecture politique peut-on encore proposer aujourd'hui des *Soleils des Indépendances*, sinon en réinterrogeant ce premier roman de Kourouma dans sa nature et son statut et la politique d'un point de vue historiciste ?¹

On le sait, en effet, une certaine *doxa* a consacré Kourouma comme un « agent glottopolitique » selon le mot de Claude Caitucoli² ou comme un « guerrier griot » selon l'expression de Madeleine Borgomano³. Cette critique n'a sans doute pas suffisamment tenu compte du fait que la réappropriation des glottes, l'hybridité des langues, l'engagement politique, ne répondaient que partiellement à la complexité de la politique, à celle du roman et plus encore à celle de leurs relations. Certains propos de Kourouma méritent pourtant attention.

Interrogé sur ce qui, selon lui, définit l'écrivain africain, il affirme « qu'être Africain, c'est accepter les mythes. Être écrivain africain, c'est accepter de les présenter selon la manière africaine de formuler les choses »⁴. Et lorsqu'on lui demande le sens qu'il accorde à son écriture, – après la parution de son second roman *Monnè, outrages, défis* – Kourouma met celle-ci à bonne distance de l'engagement politique : « Je ne suis pas engagé, dit-il. J'écris des choses qui sont vraies. Je n'écris pas pour soutenir une théorie, une idéologie politique, une révolution, etc. J'écris des vérités »⁵.

¹ Voir notre article : « Politiques de l'écriture dans les littératures postcoloniales », in Corinne Grenouillet et Eléonore Reverzy, eds., *Les Formes du politique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, p. 127-144.

² Claude Caitucoli, « L'écrivain africain francophone agent glottopolitique : l'exemple d'Ahmadou Kourouma », *Glottopol*, n° 3, janvier 2004, p. 6-25.

³ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998.

⁴ Propos recueillis par Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, n° 390, septembre 2000.

⁵ Entretien avec Thibault le Renard et Comi Toulabor, *Politique africaine*, n° 75, 1999, p. 178-183.

Présenter les mythes africains selon la manière africaine de formuler les choses et écrire des vérités sans idéologie politique ni théorie peuvent être mieux évalués si on ramène l'esthétique de l'œuvre à la politique. Après tout, c'est bien de l'écriture, des mots, de leurs sens et de leur usage que parle Kourouma. Un rappel des thèses consacrées par Jacques Rancière à la politique et à ses implications sur l'art, la littérature et l'écriture peut être utile.

Dans *La Méésentente*⁶, le philosophe récuse la politique comme idéologie pour rappeler qu'elle est faite non pas de « rapports de pouvoirs » mais bien de « rapports de mondes ». Poursuivant sa réflexion dans *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, il considère que c'est un « découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience »⁷. Il précise encore : « La politique, porte sur ce qu'on voit et sur ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps »⁸.

Pour Rancière, « voir » et « dire » sont liés ; la « compétence à voir » et la « compétence à dire » ; l'« invisible » et le « visible ». Toute politique passe par la « parole » car seul « l'animal parlant » est un « animal politique ». La politique est donc affaire de mots. « L'événement politique » se situe dans la « modification de la façon dont une situation peut être dite et dans la répartition des capacités à la dire. [...] La puissance d'un déplacement des positions sensibles est toujours liée au fait que du bruit devient de la parole. La parole peut être minimale quelquefois, mais je pense qu'elle doit être là – insiste-t-il »⁹.

L'importance accordée à l'acte de parole – au verbe – dans la manifestation du visible, du voir, se justifie par les fondements aristotéliens auxquels se rattache la pensée de Rancière. Cependant, en Afrique, où, on le sait, « invisibilité n'est pas immatérialité », selon la très belle formule d'Eric de Rosny dans *Les Yeux de ma chèvre*, et moins encore non-réalité, les distinctions posées par Rancière doivent être revisitées sinon nuancées. Disons, en allant vite, que ces oppositions n'ont pas la même valeur. Dans le domaine de la politique qui nous concerne ici, on peut même dire que l'invisibilité possède parfois autant sinon plus d'importance que la visibilité ; le non-dire autant sinon plus que le dire ; le non-voir autant sinon plus que le voir. La visibilité n'est pas le contraire de l'invisibilité ni même son antonyme ; et la sortie de l'invisibilité vers la visibilité n'est pas automatique ni même toujours concevable comme processus politique. Il y a du politique dans le visible et dans l'invisible, réellement, là où chez Rancière, dans ce dernier, il y avait, au mieux, une potentialité.

⁶ Jacques Rancière, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

⁷ J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹ J. Rancière, *La Méthode de l'égalité. Entretien avec Laurent Jean-Pierre et Dark Zabunyan*, Paris, Bayard, 2012, p. 128-129.

Le rapport entre politique et esthétique dans *Les Soleils des Indépendances* devrait être interprété en tenant compte, en plus, de deux conditions particulières : la distinction entre le politique et le littéraire dans l'espace public africain au cours des années qui suivent les Indépendances et la naissance, dans le domaine de la philosophie contemporaine africaine, d'une « critique de la raison orale » à laquelle participe le roman¹⁰.

Après avoir étudié les politiques du visible et les politiques de l'invisible dans l'œuvre, on montrera que Kourouma invente, en 1968 (c'est-à-dire dès la fin de la première décennie des Indépendances), le premier « roman démocratique » africain subsaharien.

1. Politiques du visible

Pris donc dans son sens « traditionnel » immédiat, la politique se définit par la mise en scène du visible. Le roman s'organise comme un vaste découpage entre le bruit et le langage ; entre le non-dire et le dire ; entre les parlers nombreux qui s'affichent sur la scène publique. On peut dire que sous les soleils des Indépendances il s'est établi une nouvelle organisation des lieux de la parole avec de nouveaux acteurs et de nouveaux langages. Si on laisse de côté l'analyse qui consiste à distinguer les personnages selon les traits d'animaux qu'ils présentent (et qui, pour la plupart, ne sauraient être politiques), si on néglige aussi l'analyse des nouveaux maîtres du pouvoir administratif – dont l'image et la parole immuables sont liées à leur fonction sociopolitique –, trois types de personnages politiques retiennent l'attention : Salimata (la parole et le corps féminins) ; les paysans (la parole anti-socialiste) ; les griots (la transformation de l'art du discours). Leur dire opère un changement (plus ou moins) radical par rapport aux ordres institutionnels existants.

Salimata : la parole et le corps féminins. — La position politique de Salimata se situe par rapport à celle de Fama. Les activités que ce dernier entreprend (« travailler aux funérailles ») ne sont plus de celles qui le situent dans l'espace public commun. Ce prince déchu qui court de funérailles en funérailles, dans les rues et les quartiers de la capitale, réclamant presque toujours ce qui lui dû, en raison de son rang, a été supplanté dans son activité initiale de commerçant par Salimata, sa femme. C'est elle qui possède désormais l'expérience des marchés de la capitale dont la nature est bien différente des grands marchés de l'Ouest africain. À travers ceux-ci, hier, la société malinké reposait sur une organisation politique quasi immuable entre le négoce et la guerre :

¹⁰ Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale*, Paris, Karthala, 2008.

L'important pour le malinké est la liberté du négoce. Et les Français étaient aussi et surtout la liberté du négoce qui fait le grand Dioula, le malinké prospère. Le négoce et la guerre, c'était avec ou sur les deux que la race malinké comme un homme entendait, marchait, voyait, respirait, les deux étaient à la fois ses deux pieds, ses deux yeux, ses oreilles et ses reins. La colonisation a banni et tué la guerre mais favorisé le négoce, les Indépendances ont cassé le négoce et la guerre ne venait pas. Et l'espèce malinké, les tribus, la terre, la civilisation se meurent, percluses, sourdes et aveugles... et stériles. (p. 21)

L'ancien commerçant qui a connu tous les marchés de l'Ouest africain donc, Fama, « aurait choisi la colonisation et cela malgré que les Français, l'aient spolié » (p. 21). Il y a dans ce choix logique une adéquation entre un faire et un dire : le commerce et les mots de l'échange, ainsi que le déplacement dans les grands espaces qui ont fait du commerçant dioula un détenteur des savoirs dans ces sociétés.

Avec Salimata, apparaît une nouvelle race de marchands : la commerçante de proximité, pour qui l'opposition entre le négoce et la guerre n'est plus valable. Au commerce de gros a succédé le commerce de détail ou à l'étalage ; au commis-voyageur la restauratrice. La seule bataille se livre désormais contre la misère, la famine, la déchéance. Dans ce mouvement, on peut lire le passage de l'économie mondiale (ou régionale) à une économie locale (avec ses contraintes).

Le métier exercé par Salimata, ainsi que son désir de maternité, la conduisent à la connaissance de nombreux autres dire. Elle semble maîtriser les échanges avec les clients (nombreux et divers) ainsi que les langages des espaces (d'autant mieux qu'elle circule partout : à pied, sur l'eau, la nuit, le jour). Sa vie citadine et sa vie tout court l'obligent à pratiquer tous les langages : celui du petit commerçant qui doit faire face à la nécessité du « crédit », seul mot désormais valable dans ce monde nouveau ; celui de l'honnête femme qui doit assurer le bonheur des individus (et du mari) ; celui de la victime qui nous fait découvrir l'extension du pays de la violence : après le viol et l'excision, la stérilité et le vol, contre lesquels elle ne peut rien. À travers ses expériences matrimoniales (les mariages avec des hommes différents, la vie polygamique dans un espace réduit), le corps féminin, hier encore caché (ou sexuellement désiré), se montre dans toute sa complexité.

Sa visibilité est d'autant plus grande dans le récit qu'elle occupe tout l'espace public. Elle finit par devenir l'ordonnance de Fama. Celui-ci ne sait s'exprimer que par la violence des mots, les insultes et un couteau qu'il dégaine assez souvent de façon menaçante. Meurtrie dans sa chair par le couteau de l'excision, Salimata va s'en servir à son tour pour se défendre de manière convaincante contre son guérisseur.

L'amoureuse qui s'est mue en commerçante est aussi une éminence grise : celle qui inspire la parole à produire. Elle comprend mieux que personne le sens des nouvelles qui s'annoncent. Respectueuse des traditions ancestrales, bien que musulmane, elle répète les scènes qui doivent se produire normalement

à l'instant de la mort, selon la croyance malinké. Souvenons-nous : alors que Fama lui annonce la mort du cousin Lacina, Salimata se lève « de son tabouret, [et] fait sonner les ustensiles comme... Que cherchait-elle au juste ? Elle revient les mains vides, les yeux larmoyants » (p. 92). Ce qu'elle ne retrouve pas et ce dont elle n'a plus conscience, c'est le sens du geste qu'elle vient de répéter : celui de l'annonce de la mort. La nouvelle est apprise ici par une lettre ; un message écrit. Hier, c'était du bruit qu'elle procédait. C'est précisément pour refaire le bruit des calebasses dans la ville (« faire comme... »), et annoncer la mort du cousin Lacina que Salimata range ses ustensiles. Elle rejoue en fait la scène primitive du « bruit parlant » qui ouvre le roman où est racontée l'histoire de la mort de Koné Ibrahima de race malinké :

Comme tout malinké, quand la vie s'échappa de ses restes, son ombre se releva, grailonna, s'habilla et partit par le long chemin pour le lointain pays malinké y faire éclater la funeste nouvelle des obsèques. [...] Au village natal, l'ombre a déplacé et arrangé ses biens. De derrière la case, on a entendu les cantines du défunt claquer, ses calebasses se frotter ; même ses bêtes s'agitaient et bêlaient bizarrement. Personne ne s'était mépris. « Ibrahima Koné a fini, c'est son ombre », s'était-t-on dit. (p. 7)

Salimata reproduit une « manière de dire » qui consistait à donner corps à un « événement politique ». Pour elle, un prince – même usurpateur – ne saurait disparaître ainsi dans l'indifférence générale. Sa médiatisation doit être marquée par une forme quelconque mais saisissable du dire ou de visibilité.

Visibilité paysanne et paroles anti-socialistes. — Le voyage de Fama vers le pays natal qui est consécutif à la mort du cousin Lacina va donner lieu à l'apparition d'autres formes de visibilité populaires. Notons, avant d'aller plus avant, que c'est dans le bruit du voyage que sont établis les trois procès-verbaux des expériences de ceux qui sont brimés par les nouveaux pouvoirs. De façon significative, les récits se produisent à partir d'une situation qui trouble l'atmosphère et empêche d'ailleurs Fama de penser.

Les récits de Diakhité, Konaté et Séry rendent compte, chacun à sa manière, des différentes expériences vécues par les peuples sous les régimes socialistes africains au cours des premières années des Indépendances¹¹. Sur le plan idéologique, le récit oppose collectivisme et individualisme. Pour Diakhité, la violence armée est le seul langage de visibilité possible. Sur le plan économique, on entend les protestations contre les politiques monétaires menées par les régimes socialistes et leur « centralisme démocratique ». Pour Konaté, le trafic des devises aux frontières des républiques des indépendances est la réponse au nouveau désordre monétaire. Sur le plan démographique, se révèle l'opposition entre sédentaires et nomades, autochtones et étrangers.

¹¹ Louis-Vincent Thomas, *Le Socialisme et l'Afrique. L'Idéologie socialiste et les voies africaines de développement*, Paris, Le Livre africain, 1966.

Pour Séry, le respect des frontières est la réponse aux nouveaux déplacements des populations.

Pris tous ensembles, ces récits dévoilent l'exploitation des peuples et leur insurrection. Ils montrent des humbles, des pauvres et des exploités triomphant de leur domination. Ceux qui jusque-là subissaient – en silence – prennent la parole pour se rendre visibles dans la cité, aux yeux d'eux-mêmes et de leurs semblables.

Il se déploie à travers tous ces mots une parole « populaire » qui se caractérise par une autonomie et une authenticité. Les paysans libèrent la parole ; les peuples parlent, échangent, discutent. Ces paroles ont des accents de sincérité et de vérité d'autant plus qu'elles n'ont besoin d'aucun truchement pour se manifester. Il n'y a pas ici de « Comité invisible » dont la parole muette serait portée et rendue intelligible par l'interprétation que lui en donneraient ceux qui ont la « compétence à dire ». Les paysans sont désormais compétents pour voir et leur parole est libre.

La transformation du griot. — La libération de la parole touche aussi la figure du griot. Ce qui relevait jusque là du sacré, réservé à une caste, respectant une pratique immuable, devient commun. Derrière la fonction sociale, se révèle l'être (qui doit lutter pour sa survie).

Sous l'ère des Indépendances, les griots, Bamba, Diamourou, ont acquis désormais l'art de manier la langue à leurs profits exclusifs. Le premier, Bamba, confond les Doumbouya et les Keita dans son récit pour des raisons symboliques : « Tout était symbolique dans les cérémonies et on devait s'en contenter » (p. 12). « Il faut faire comme... ». Salimata le faisait inconsciemment. Le griot le fait en pleine connaissance de cause. Quant au second, Diamourou, l'exposé des secrets de sa survie sous les soleils des Indépendances est explicite : sa fille, Matali, est devenue la maîtresse (la *moussou*) du commandant de cercle qui lui a fait deux enfants. Après de brillantes études, ces mulâtres devenus de riches personnages importants de la société postcoloniale viennent en aide à leur mère qui, à son tour, veille au bien-être du griot :

La colonisation a passé sur mon dos, dit-il, comme une brise. Le griot père de la femme du commandant était toujours excepté. Famine ou abondance, hivernage ou harmattan, des envois, des commissions de Matali n'ont pas tari, même avec ces époques dures des indépendances et du parti unique. (p. 112)

Le récit est amoral. Mais le griot est sauvé par les circonstances : la faute en incombe aux Indépendances. À cause d'elles, les petits-enfants représentent une assurance-vie pour le vieillard.

Ce qui unit tous ces personnages de griots, c'est la liberté qu'ils se donnent dans l'exercice de leur fonction ou, plus précisément, le décalage entre le langage attendu et le dire exprimé. Les griots qui devaient conduire un type de discours rationnel, reprenant et respectant fidèlement le savoir (retracer la

généalogie des fama), les usages (dire les éloges du roi, rendre les honneurs au prince) et défendre une certaine morale (sociale), construisent ici des récits dont l'objet porte exclusivement sur leurs expériences personnelles. Leur dire les installe autrement au cœur du visible. Le griot a acquis un nom qui l'individualise.

Par contraste, Fama, à qui le griot doit tout (parce que c'est de lui qu'il doit parler) reste nécessairement invisible malgré son désir de paraître (ou précisément à cause de cela). On le voit par exemple lorsqu'il retrouve ses fonctions de prince et tente de négocier une place d'*apparatchik* dans le nouvel espace politique du village sous les soleils des Indépendances :

On passa le palabre à Fama. Il ne se fatigua même pas à prononcer trois mots ! Un Doumbouya – convenez-en – ne pouvait pas sans se rapetisser, parler longuement, au pied d'un comité de fils d'esclaves. Et Diamourou son griot était là ; le griot dans la parole était dans le propre de sa caste, comme un Doumbouya dans la guerre, un poisson dans l'eau ou un oiseau dans le ciel. Il accumula les dires sans respirer sans que jamais un ressemblât à l'autre. (p. 140)

Fama refuse de prendre la parole parce qu'il se considère comme prince (Doumbouya) et, qu'à ce titre, il ne peut s'abaisser à parler en public. Loin d'être une marque de dignité visible (due à son rang), ce mutisme l'écarte de l'espace public et donc du nouvel espace politique. Prince du Horodougou, Fama, reste un être sans parole. L'ancien signe de noblesse est désormais une forme d'aphasie. Ce qui le distingue des autres, c'est précisément son absence de liberté dans la parole. Fama est un être doué de parole qui ne peut en user qu'à très mauvais escient, comme on l'a déjà dit : il l'a remplacée par la violence verbale et surtout physique : « dégainer » son couteau est la seule arme, parce qu'il n'est pas le libre ordonnateur de sa parole.

La nouvelle liberté du griot se double d'une transgression. Traditionnellement – si on peut utiliser cette expression en allant vite –, celui-ci semble confiner dans son discours : sa forme, son genre, sa fonction, ses circonstances sont reconnus, balisés et même estampillés. On peut déterminer les versions d'un même conte chez un griot, dans une aire géoculturelle donnée, définies en fonction des circonstances historiques de la production du récit et des qualités artistiques propres du conteur. On peut reconnaître encore une fonction sociale ou politique dans la morale qui s'en dégage. La liberté que se donnent les griots ici transforme totalement la pratique du genre et le situe dans une sorte de lieu commun. Hier maîtres (dans l'art) de la parole, les griots sont devenus sous les soleils des Indépendances des maîtres de cérémonies. On le voit par exemple lors des négociations entre le camp des défenseurs de Fama et celui des représentants des nouveaux pouvoirs politiques déjà évoquées plus haut.

Les griots [...] préfacèrent le palabre, parlèrent d'humanisme et de fraternité, d'Allah, de recherche serrée de tous les petits grains de la vérité et pour assurer la population en chômage saisonnier craignant d'être frustrée d'un spectacle de qualité, les griots annoncèrent que le palabre serait long, deux ou trois

nuits s'il le fallait, pour creuser et tirer la vérité pure et blanche comme une pépite d'or. (p. 139)

La parole du griot était sacrée (elle ne peut dire que le vrai), bien organisée (en deux parts égales comme une noix de cola). Ici, elle est diverse et libre, s'éclatant en tous sens, organisant un nouvel espace discursif, une nouvelle scène publique.

Comme dans les cas de Salimata et des paysans, le roman expose la mutation politique des griots : la sortie d'un espace du collectif vers un espace de l'individu ; la sortie d'une caste (reconnue), d'un corps (légitimé) et d'un lieu de discours imposé pour une nouvelle caste, un nouveau corps et un nouveau lieu discursif. Au total, sur le plan politique, les « subalternes parlent » – comme dirait Spivak¹² – ou prennent la parole – selon l'expression de de Certeau¹³.

2. Politiques de l'invisible

Définir la politique dans le roman comme la manifestation visible des corps (de la femme, des paysans, des griots), on l'a dit, serait réducteur. Ce qui caractérise aussi *Les Soleils des Indépendances*, c'est un découpage net et clair des temps et des espaces certes, mais un découpage dans lequel le centre de gravité ne procède pas toujours d'une sortie de l'invisible vers le visible. Il procède parfois de l'approfondissement d'un visible dans l'invisible qui est aussi l'affirmation d'un autre régime politique.

Le roman traduit par la représentation des divers découpages du visible et de l'invisible, le conflit entre d'autres croyances de faire et d'autres savoirs du dire dans les sociétés des Indépendances. Il se dessine ainsi une opposition entre la masse incommensurable de ceux qui sont éloignés des instances de parole invisible (Fama, Salimata, Bakary, Mariam, les nombreux clients du marché, les femmes du village, les passants, les délégués du parti unique ou les présidents de coopérative) d'un côté ; et l'infime minorité de ceux qui sont liés aux nombreuses instances de la parole invisible, à savoir, les féticheurs-chasseurs, les marabouts-guérisseurs, les sorciers de tous ordres de l'autre.

Pouvoir du fétiche. — Les féticheurs comme Balla, ont refusé la conversion à l'Islam et restent des cafres attachés à leur tradition païenne. À la différence de Fama ou Diamourou, Balla n'a jamais changé de religion, c'est-à-dire de lieu d'ordonnance de la parole. Celle-ci est supérieure à tout. Elle domine le monde, transcende l'histoire et le temps, est respectée de tous :

¹² Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 1999 [1988].

¹³ Michel de Certeau, *La Prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Seuil, 1994.

Balla l'incroyant, le Cafre, se pensait immortel comme un baobab et jurait d'enterrer les indépendances. Un pouvoir maléfique est toujours éphémère comme un défi au fétiche. Il avait toujours rejeté la pâte de la conversion et il avait bien fait. Fétichiste parmi les Malinkés musulmans, il devient le plus riche, le plus craint, le plus nourri. Vous les connaissez bien : les Malinkés ont beaucoup de méchancetés et Allah se fatigue d'assouvir leur malveillance ; [...] Alors, au refus d'Allah, à son insuccès devant un sort indomptable le Malinké court au fétiche, court à Balla [...] Par n'importe quel chemin [...] tout rapportait, tout bénéficiait à Balla. C'était son secret. Voilà pourquoi le vieux fauve gros et gras avait survécu et résisté. (p. 115-116)

Cette interprétation du pouvoir du féticheur est contestée par l'intéressé lui-même. À la pratique du fétiche doit être associée la pratique de la chasse. Pour lui, « un grand chasseur, connaisseur des animaux, des choses, des médicaments et des paroles incantatoires, adorateurs des fétiches et des génies, ne crève pas comme un poussin. La colonisation, les maladies, les famines, même les Indépendances, ne tombent que ceux qui ont leur *ni* (l'âme) et leur *ndja* (le double) vidés et affaiblis par les ruptures d'interdit et de totem » (p. 116).

Entre le passé et le présent, le commerce avec les choses de l'invisible est la seule activité qui n'a pas changé et la seule parole opératoire du monde. Hier chasseur, aujourd'hui féticheur, Balla occupe toujours la même place dans la société ; il y exerce toujours les mêmes fonctions : dialoguer avec les génies de la brousse ; lire et interpréter les signes de la nature ; tuer les sacrifices ; déjouer le (mauvais) sort. Ces activités passent par un commerce avec l'indicible (pour les autres) ; par une relation intime avec ce monde (pour nous) parallèle. À propos des funérailles du défunt cousin Lacina, on peut lire ceci qui traduit manifestement l'autre puissance du verbe par la puissance du sacrifice :

Inutile de fatiguer la bouche pour le dire. Le sacrifice avait été accepté, totalement exaucé. Heureux étaient les morts, surtout les aïeux de Fama. Déjà l'enterré Lacina les avait rejoints. Jamais plus son double n'errera derrière les cases, ne hantera les rêves en quête de la place qui assure le calme de l'intérieur. (p. 151)

Dans ce monde de l'invisible, la vie commune ne se déroule que sous l'empire (et l'emprise) des signes. Ainsi par exemple, « un voyage s'étudie : on consulte le sorcier, le marabout, on cherche le sort du voyage qui se dégage, favorable ou maléfique. Favorable, on jette le sacrifice de deux colas blancs aux mânes et aux génies pour les remercier. Maléfique, on renonce, mais si renoncer est infaisable (et il se présente de pareils voyages), on patiente, on court chez le marabout, le sorcier ; des sacrifices adoucissent le mauvais sort et même le détournent » (p. 151). L'existence des individus est totalement mue par l'obsessionnelle présence de l'invisible qui impose tout savoir au monde.

Paroles de marabout. — Dans l'invisible, le féticheur ne subit (en dehors des génies qu'il faut combattre) que la concurrence du marabout-guérisseur.

Comme Balla, Hadj Abdoulaye, le futur amant de Salimata, profite de la situation que lui offrent ses pouvoirs. Mais à la différence du chasseur-cafre, Abdoulaye possède la science des croyants ; une science acquise et renforcée par le pèlerinage en terre sainte (La Mecque). Sa parole est celle de la vérité (divine) qui doit se mettre au service du bien-être des individus. Il peut ainsi dévoiler à Salimata la vérité sur son sort :

Prête tes oreilles, Salimata et pense bien mes paroles ! Le dire se démêle comme les plumes de ce coq [...] La vérité comme le piment mûr rougit les yeux mais elle ne les crève pas. [...] Ton mari [...] ne fécondera pas les femmes. Il est stérile comme le roc, comme la poussière et l'harmattan. Voilà la vérité, la seule. Tout autre dire est mensonge et il n'y a plus de bien dans le mensonge comme il n'y a pas de sang dans le grillon [...]. (p. 77)

Dans l'ordre de l'invisible, Abdoulaye donne corps aux rêves des individus ; imagine des modalités de libération de leurs corps et de leur esprit. Il ordonne le temps et aide à la maîtrise des destins qu'il peut réorienter, par sa connaissance des langages de la sorcellerie, de la magie ou du maraboutage.

Dans ce monde invisible du marabout, il n'y a plus d'inégalité parmi les hommes : Salimata n'est pas différente des hommes politiques. Ceux-ci comme celle-là viennent tous consulter Hadj Abdoulaye à qui ils reconnaissent une certaine puissance de faire par la parole ; une compétence à faire par le « dire » :

La seule petite chose qui avait coupé l'espoir et l'enthousiasme [de Salimata] était qu'Abdoulaye maraboutait cher. Marabout pour député, ministre, ambassadeur et autres puissants qu'aucune somme ne peut dépasser et qui pourraient se confectionner des pagnes en billets de banque et qui pourtant ne sont pas obligés de prêter à des chômeurs à cause de l'humanisme. (p. 66)

Toutefois, sensible au bien-être des individus, Abdoulaye, pratique un système de rétribution qui consiste à faire payer chacun selon ses moyens : « Entendu ! entendu, Salimata avait répondu le marabout. Tu apporteras ce que tu pourras. La pauvreté autant que la richesse sont des œuvres d'Allah » (p. 67). Il y a, chez ce marabout, une forme d'humanisme qui explique en partie les raisons de la fascination qu'il va exercer sur Salimata. C'est un être de puissance.

L'organisation de la société bambara repose sur les effets combinés de ces deux types de pouvoirs liés à la parole : la parole du marabout musulman et la parole de l'indigène cafre, qui ont pour but d'améliorer le sort des individus. Telle est la fonction politique réelle des fétiches et des marabouts. Ils régissent les dires sociaux, individuels et collectifs. Ils organisent les cadres de vie, publics et privés :

Les bambaras ne sont ni margouillats ni hirondelle, ni musulman ni cafre. Si le musulman suit le Coran, le féticheur suit le Koma. À Togobala, aux yeux de tout monde, tout le monde se dit et respire musulman, seul chacun craint le fétiche [...]. Le Coran dit qu'un décédé est appelé par Allah, un fini ; et les coutumes malinké qu'un chef de famille couche dans la case patriarcale. (p. 108)

Les Bambaras mettent ainsi sur le même plan marabouts et fétiches, Islam et religion endogène africaine, parce que tous reposent sur le pouvoir du verbe et sur le statut ouvert de la parole :

C'est la parole qui transfigure un fait en bien ou le tourne en mal. Et le malheur qui doit suivre la transgression d'une coutume intervient toujours, intervient sûrement si par la parole le fautif avait été prévenu de l'existence de la coutume, surtout quand il s'agit de la coutume d'un village de brousse. (p. 109)

Ainsi par exemple de la « mauvaise nuit » passée par Fama dès son arrivée au village, « entre un cabot galeux et de vieux canaris », sur les conseils de Balla le féticheur. Son choix (si on peut utiliser ce verbe ici) est dicté par le statut ouvert de la parole. « Rien en soi n'est bon, rien en soi n'est mauvais » (p. 109) Mais ne pas suivre une coutume ou une pratique ancienne peut entraîner des conséquences fâcheuses.

Dans les sociétés africaines des Indépendances, il existe surtout des êtres pour qui la réalité concrète du monde réside dans l'invisible ; des êtres qui maîtrisent en toute chose ce langage du monde invisible mais bien réel des choses dont dépend le sort des individus. L'hypothèse d'une sortie de l'invisible vers le visible grâce à la prise de parole peut se concevoir aisément devant cette présence permanente du monde invisible. La parole qui n'a pas besoin de proliférer est proférée pour signifier une dure réalité.

Sur une illusion politique. — Pris sous cet angle d'un pouvoir politique de l'invisible, le propos du roman est traversé par une forme de regret qui pourrait s'énoncer ainsi : les soleils des Indépendances (de même que les harmattans dont Balla découvre la signification) n'ont pas établi de continuité entre le passé et le présent. Dès lors, les sociétés indépendantes n'ont aucune maîtrise de leurs temps ni de leurs espaces. Ici, il n'existe que des « lieux sans nom » (des prisons) où des êtres privés de paroles sont enfermés. Il n'existe surtout que des « maladies sans alexitère connu » – pour parler comme Césaire. À la révolte collective et à l'insurrection populaire, répond un langage qui n'a aucun sens pour Fama : « Une nuit une bombe éclata, des incendies s'allumèrent dans les poudrières environnantes. Avec ou sans sacrifice, avec ou sans hyène, le régime entreprit de conjurer le sort. [...] » (p. 163).

Ces républiques fonctionnent de façon non rationnelle (selon la logique du fétiche ou de la parole invisible). Leur défaut est de n'avoir pas prévu « d'institutions comme les fétiches ou les sorciers pour parer les malheurs » (p. 160). Face à l'épidémie de peste par exemple qui avait ravagé le Horodougou en 1919, les villageois avaient répondu en pratiquant des sacrifices au « Révérend » : « un serpent ! aussi âgé que l'Ancienne, aussi gros que le cou d'un taurillon, vingt pas de longueur » (p. 162). Certes, ces pratiques n'avaient pas empêché qu'il y ait des morts dans le village. Cependant, les villageois possédaient les moyens de se sauver des situations périlleuses imposées par la vie quotidienne.

Face aux crises contemporaines qu'elles doivent affronter, les républiques des Indépendances sont démunies : « Où voyait-on le koma, l'hyène, le serpent ou le devin de la République des Ebènes ? Nulle part » (p. 163).

Aux yeux de Fama, les nouvelles sociétés indépendantes en Afrique ont perdu tout modèle explicatif du réel politique, toutes ces pratiques qui faisaient que toute communication procédait du devin ou de l'art divinatoire :

Dans l'Afrique d'avant les soleils des indépendances, les malheurs du village se prévenaient par des sacrifices. On se souciait de deviner, de dévoiler l'avenir. Trompeur, qui dit que l'avenir reste dissimulé comme un fauve tapi dans le fourré. Rien n'arrive sans s'annoncer : la pluie avertit par les vents, les ombres et les éclairs, la terre qu'elle va frapper ; la mort par les rêves, l'homme qu'il doit finir. (p. 161)

Dans ces sociétés traditionnelles africaines, la peur des fétiches, la pratique de la conversation et des palabres poussent les individus à la réconciliation. Le souci de la cohésion sociale anime tous et chacun dans la cité.

On était Malinké, et le Malinké ne reste jamais sur une seule rive [...]. D'ailleurs à Togobala personne ne tient rigueur à un autre pour ce qu'il a narré devant les autorités. La colonisation, les commandants, les réquisitions, les épidémies, les sécheresses, les indépendances, le parti unique et la révolution sont exactement les enfants de la même couche, des étrangers au Horodougou, des sortes de malédictions inventées par le diable. Et pourquoi pour ces diableries se diviser, se combattre, casser et user la fraternité et l'humanisme ? D'autres avaient porté la cravache de la colonisation pour frapper. Après les Toubabs, ils se sont trouvés face à face avec leurs victimes. On ne voulait plus recommencer. (p. 137)

Cette vision d'une pratique consensuelle de la politique reprend une idéologie qui a traversé la négritude tout au long des années cinquante comme le montre l'exemple du Maître des Diallobé dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane :

Le maître se souvenait : du temps de son adolescence les enfants des grandes familles – dont il était – vivaient encore tout leur jeune âge loin des milieux aristocratiques dont ils étaient issus, anonymes et pauvres parmi le peuple et de l'aumône de ce peuple.

Au bout de ce compagnonnage, ils revenaient de leur longue pérégrination parmi les livres et les hommes, doctes et démocrates, aguerris et lucides.¹⁴

Pour les promoteurs de cette pensée – qui trouvera une application concrète malheureuse sous plusieurs dictatures africaines des années 1970 (au Togo ou au Congo notamment comme le montreront les exemples des romans de Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, et Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*) –, la politique en Afrique devait reposer sur une bonne connaissance de ces arts anciens de la parole collective, sur une maîtrise des sciences occultes ou sur un respect de ces pratiques oratoires et divinatoires qui semblent avoir fait leur preuve. Les sociétés des Indépendances auraient

¹⁴ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, coll. « 10/18 », 1961, p. 34.

gagné à reprendre à leur compte cet art de conférer qui est au fondement de l'harmonie sociale et politique.

3. Un roman démocratique¹⁵

Qu'il relève du visible ou de l'invisible, le sens politique des *Soleils des Indépendances* apparaît contradictoire. S'il y a une critique de la politique – et il n'y en a pas qu'une comme on le voit –, celle-ci n'est jamais le fait de Kourouma lui-même. Il est difficile d'établir – à moins d'extrapoler – une prise de position nette de l'écrivain sur ce sujet. D'ailleurs, les qualités contradictoires de son personnage, Fama, suffiraient à nous dissuader. Ceci s'explique par le fait que Kourouma inaugure, avec ce roman, la distance qui sépare le politique et le littéraire dans les sociétés africaines subsahariennes au lendemain des Indépendances. Plus exactement, *Les Soleils des Indépendances* ouvrent sur une autre manière de penser le politique dans la littérature qui s'éclaire à travers la notion de « démocratie » telle que l'a définie Jacques Rancière.

À propos de Flaubert, le philosophe du politique remarque qu'il expose dans *Madame Bovary* une manière nouvelle de récit qui transgresse tous les codes existants, créant de la « démocratie en littérature » malgré son conformisme aristocratique :

Son refus même de confier à la littérature aucun message est considéré comme un témoignage de l'égalité démocratique. Il est démocrate, disent ses adversaires, par son parti pris de peindre au lieu d'instruire. Cette égalité d'indifférence est la conséquence d'un parti pris poétique : l'égalité de tous les sujets, c'est la négation de tout rapport de nécessité entre une forme et un contenu déterminés. Mais cette indifférence qu'est-elle en définitive sinon l'égalité même de tout ce qui advient sur une page d'écriture, disponible pour tout regard ? Cette égalité détruit toutes les hiérarchies de la représentation et institue aussi la communauté des lecteurs comme communauté sans légitimité, communauté dessinée par la seule circulation aléatoire de la lettre.¹⁶

L'œuvre de Kourouma relève d'une logique semblable. Pour en mesurer ses caractéristiques dans l'histoire littéraire africaine contemporaine, il faut situer ce « roman démocratique » par rapport au roman anticolonial.

À l'opposé du roman anticolonial. — Porté par les figures bien connues de la littérature d'Afrique noire subsaharienne, Mongo Beti, Ferdinand Oyono ou Sembène Ousmane, le roman anticolonial repose sur une adéquation entre l'écrivain et le héros mis en scène ; sur une coïncidence entre le dire (présumé

¹⁵ Sur ce sujet, on lira Sebastian Veg, « La démocratie, un objet d'étude pour la recherche littéraire ? », *Revue de littérature comparée*, n° 329, 2009/1, p. 101-121.

¹⁶ J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, op. cit., p. 16-17.

ou prétendu) de l'écrivain dans son texte et son dire hors du (de son) texte. Dans son histoire de la littérature africaine, Jacques Chevrier voit dans l'œuvre de Kourouma qui suit cette génération l'écriture du « désenchantement »¹⁷.

Sans être fausses, ces considérations relèvent d'une vision « révolutionnaire », du roman. Ici, tout doit être renversé. Les conflits et les oppositions reposent sur une hiérarchie et une légitimation des valeurs et des institutions. Le rêve d'une transformation morale de la société africaine après la colonisation a cédé place à la « désillusion ». La politique s'écrit « valeur » contre « valeur » : démocratie contre dictature ; humanisme contre inhumanité ; bonheur collectif contre égoïsme individuel ; bien commun contre bien personnel, droits de l'homme contre absence de droits, etc. En réalité, le « désenchantement » porte beaucoup moins sur la désillusion politique en soi que sur le sentiment lucide d'une impossibilité à résoudre les problèmes posés par la vie quotidienne, en Afrique ou ailleurs, sous les soleils des Indépendances, sous ceux de la colonisation ou encore sous les soleils de Samory (l'Afrique précoloniale).

Dans le roman démocratique, l'absence manifeste de coïncidence entre la voix politique de l'écrivain et celle de son héros se double d'une approche particulière de la politique elle-même : « la politique n'a ni yeux, ni oreilles, ni cœur ; en politique, le vrai et le mensonge portent le même pagne, le juste et l'injuste marchent de pair, le bien et le mal s'achètent ou se vendent au même prix » (p. 164). Certes, ce passage – repris d'ailleurs à la quatrième de couverture de l'une des dernières éditions de l'œuvre – est une mise en garde de Fama qui s'est aventuré imprudemment dans les affaires politiques trop compliquées pour lui : « Il aurait dû retirer ses mains et pieds de la politique pour s'occuper des palabres de ses femmes » (p. 164). Toutefois, on peut y voir aussi une manière de désigner la littérature dans un contexte d'égalité.

En effet, la politique présente les mêmes qualités que le fétiche et la parole du marabout. Si, en politique, le vrai et le mensonge sont semblables, ce n'est pas seulement parce que l'un peut emprunter les oripeaux de l'autre pour tromper. C'est aussi parce que la politique, comme la parole du sophiste et celle du philosophe, dans la cité, n'a de valeur qu'en fonction de la rhétorique qui la porte. C'est encore parce qu'elle est comme la parole du marabout ou la voix du fétiche : d'une part, elle « transfigure un fait en bien ou le tourne en mal » ; d'autre part, comme le fétiche, elle diffuse partout. Rappelons-le : « Par n'importe quel chemin [...] tout rapportait, tout bénéficiait à Balla. C'était son secret. Voilà pourquoi le vieux fauve gros et gras avait survécu et résisté ».

Pour que le roman, comme la politique, la parole et le fétiche, puisse lui aussi durer, il devrait obéir à quelques lois ou principes qu'il convient à présent d'explorer.

¹⁷ Jacques Chevrier, *Littérature africaine. Histoire et grands thèmes*, Paris, Hatier, 1987, p. 262.

Le principe d'égalité. — Le premier est le principe d'égalité. Dans *Les Soleils des Indépendances* en effet, Kourouma se contente de (faire/laisser) raconter ; d'exposer une/des parole/s qui, tout en se produisant, expose/nt les modalités de la démocratie qu'elle/s instaure/nt.

Cette égalité concerne la nature des récits. Le récit de chasse par exemple qui paraît le plus important dans le roman – présent à chaque cérémonie marquante de la vie : l'enfance, l'âge adulte et la mort – se situe néanmoins au même niveau que le récit des paysans ou celui des griots. Il s'agit de la mise en scène de soi. Le caractère « épique » de la lutte de Balla contre le buffle-génie peut être remis en cause par la présence effective du héros qui raconte sa propre histoire.

Diamourou raconte les histoires de chasse vécues par Balla qui, s'il en avait le talent, aurait pu les raconter lui-même. « “Rappelez-vous, maître, votre enfance dit-il à Fama. Je chassais encore...” Et les palabres s'alimentaient des histoires de chasse de Balla » (p. 126). Même Fama, tout prince qu'il est, s'essaie aussi à la parole ; en descendant dans l'arène (dès le début du roman), en se mettant au niveau du peuple (lors du voyage à Bindia).

Et que dire de Bakary ! Son récit de la mort de Balla (p. 186-188) est digne d'un conte. Pour attirer l'attention de son interlocuteur, Fama, pour « l'émouvoir » et « l'ébouriffer », il « exerce toute sa verve pour exagérer les derniers exploits (entendez les dernières roueries) du vieux sorcier défunt [Balla] » (p. 188) Il reprend à son compte des passages des récits anciens. On se souvient qu'afin de lier définitivement Fama à Mariam, Balla avait promis de réprimer l'adultère et d'empêcher, par ses fétiches, les jeunes gens (insolents des indépendances) de tripoter Mariam.

Un efficace fétiche sera adoré et attaché. L'homme qui la grimpera au mieux ne pourra ni dévulver ni se dégager et restera pris au piège jusqu'à ce que Balla vienne dire le contre du fétiche ; autrement après l'amour son sexe se réduira jusqu'à disparaître dans le bas-ventre Et ce sera fini pour lui. Pour qu'on t'appelle grand coureur il faut en avoir un qui se lève devant. (p. 135).

Les menaces proférées par Bakary sont de même nature mais de nul effet sur son interlocuteur, Papillon :

« Attention, Papillon, le mari de Mariam [...] n'est pas un homme de l'indépendance et jamais il ne te pardonnera d'avoir entré la lame de ton couteau dans la gaine de son sabre [...] Balla le plus grand sorcier du Horodougou l'a ensorcelée et si tu continues d'aller avec elle, Papillon, sois sûr qu'un jour, tôt ou tard, ton pénis va disparaître, s'engloutir dans ton bas-ventre comme un fusil arrêté dans la boue mouvante. » Papillon n'avait pas bronché : Bakary l'avait relâché, il était parti et en s'asseyant dans sa voiture il avait haussé les épaules. (p. 185-186)

L'échec de Bakary est manifeste. Celui de Balla ne l'était pas moins. Son fétiche ne semblait ni plus assuré, ni plus rassurant. Mais l'échec de l'entreprise vaut moins que la reproduction du récit. La reprise des paroles est le signe de leur démocratisation. Elles passent d'une bouche à l'autre : de Balla (au village)

à Bakary (en ville) sans distinction. C'est encore le cas avec Salimata ou les paysans. La première raconte, à sa manière, l'histoire de la cérémonie de la mort du cousin Lacina. Les paysans, eux, racontent tous et chacun la même expérience de la mort sous le socialisme.

Parfois, habilement, le récit fait l'économie de la répétition pour mieux suggérer leur ressemblance égalitaire. La scène des festivités par lesquelles s'achèvent les funérailles du quarantième jour de « l'enterré Lacina » le montre bien :

À cause du frémissement des seins, de la pulsation des fesses et de la blancheur des dents des jeunes filles, contournons les danses : yagba, balafon, n'goumé. Mais asseyons-nous et restons autour du n'goni des chasseurs. (p. 149)

En réalité, le narrateur qui sert de guide ne veut pas reprendre entièrement à son compte le récit de Diamourou où celui-ci raconte en détail les circonstances semblables de la conquête de l'administrateur colonial Tomassini par sa fille Matali :

Quand Matali a bondi dans le cercle de danse, sol, tam-tam et chant, tout a frémi au rythme de ses seins et reins, et ses fesses ondulantes chantantes de cent ceintures de perle résonnaient. Comme un bubale. Elle a sauté et atterri aux pieds du commandant Tomassini qui sifflota d'admiration : « Joli ». C'était fini, le sort était tracé. (p. 111)

Ce principe d'égalité concerne également les producteurs de discours. Que leur récit procède de l'invisible vers le visible, ou qu'il procède de l'invisible pleinement (cafre ou musulman), les récitants se situent tous sur le même plan. Diamourou, le griot attaché à Fama et à son clan, ne vaut rien s'il n'y a pas Balla. L'expérience vécue par l'affranchi (lors de ses combats épiques contre les génies de la brousse) est nécessaire à la vérité du récit du griot : « Balla et Diamourou devaient se dire, se supporter. Ils étaient des égaux, les seuls du Horodougou (du monde proclamaient-ils) à avoir passé les guerres samoriennes, le commandement des Toubabs et les Indépendances » (p. 115).

De même qu'il n'y a pas de différence entre Balla, l'affranchi, et Diamourou, le griot, de même, il n'y a pas de hiérarchie entre les récitants. Le même argument peut être utilisé pour Balla et Bakary. Ils ont un but identique : raconter. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la notion de héros (primaire ou secondaire) dans ce roman est difficilement pensable. Pour parler comme Rancière dans *Le Partage du sensible*¹⁸, « un monde en ordre, gouverné par la hiérarchie des sujets et l'adaptation des situations et manières de parler à cette hiérarchie » a disparu.

Le choix du descriptif contre l'argumentatif ; du peindre contre l'instruire, renforce ce principe d'égalité. Les personnages comme les lieux se caractérisent par les mêmes notations. Il suffit de remarquer que dès leur première entrée en scène, les personnages, Abdoulaye, Baffi, Tiécoura, Fama, les salueurs, Babou,

¹⁸ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 23.

Mariam, etc., ressemblent à des animaux de toute nature. Quant aux espaces, ils se découpent presque tous de la même manière. Maléfique toujours lorsqu'il s'agit de la ville et des Indépendances, à décrypter toujours lorsqu'il s'agit du village et de la brousse. Là, des soleils étouffants sous une pluie drue ; un ciel plus souvent lourd que léger. Ici, des matins d'harmattan chargés de sortilèges. L'ordre du descriptif, ordre « poétique » par excellence, selon Rancière, fait du roman un immense tableau.

Principe de multiplicité. — Après le principe d'égalité, le principe de multiplicité. Le premier, on l'a vu, reposait presque essentiellement sur les mots et leurs usages. Celui-ci repose en particulier sur les formes et les significations.

Le roman se donne à lire comme une vaste scène qui découpe en séquences plus ou moins régulières des espaces de production de la parole. Que les scènes soient extérieures (la joute initiale entre Fama et Bamba ; entre le public des participants à la cérémonie des funérailles de Koné Ibrahima et Fama, entre Fama et les mendiants devant la maison du défunt cousin ou du prince du Horodougou par exemple) ou qu'elles soient intérieures (dans la maison du couple que forment Salimata et Fama puis le trio Fama-Salimata-Mariam, dans l'autocar qui conduit Fama au village, dans la maison d'Abdoulaye, dans la famille de Salimata à Bindia par exemple) les récits multiples sont construits sur le modèle suivant : un/des récitants face à un/des auditeurs. En fait, tous ces lieux de paroles, mis ensemble, donnent l'impression d'un roman polyphonique et multivocal. La multiplicité des narrateurs (identifiés et non identifiés), l'étendue des points de vue narratifs (intra-diégétiques et extra-diégétiques), la diversité des focalisations discursives renforcent ces traits. La multiplicité des récits est telle que le roman peut être lu comme une vaste manifestation de paroles diverses, tantôt ordonnées, tantôt désordonnées, mais qui produisent toutes le même effet : une diffusion générale de paroles dans l'espace public qui peut confiner à l'anarchie.

Cette diffusion n'est possible que parce que les paroles (visibles, invisibles) sont ici en liberté ; mises à disposition du commun : utilisables, transcribibles, réinscriptibles. On peut considérer que les récitants n'ont qu'à puiser indéfiniment dans ce grand réceptacle pour construire des discours. Il en est ainsi des proverbes qui parsèment l'œuvre. Il en est ainsi aussi des récits de fondation et de leurs versions contenus dans l'œuvre ou encore des contes et légendes. Ce sont autant des fragments de récits ou de textes qui, mis bout à bout, forment un tout pluriel disponible. C'est sans doute cela la manière africaine de raconter : la mise à disposition d'un ensemble à l'intérieur duquel on peut opérer des formes de découpages divers, pleines ou fragmentées.

Le principe de multiplicité ne concerne pas seulement les formes de voix et de récits. Il concerne aussi les interprétations possibles de l'œuvre. La

connivence avec le lecteur est ce qui distingue la posture du romancier de celle de tous les récitants de l'œuvre, visibles ou non, amateurs ou professionnels de la parole. En introduisant le lecteur comme élément intangible du récit, le roman de Kourouma devient une longue méditation sur le statut de l'écriture qui offre, en retour, une longue méditation sur les interprétations de l'œuvre.

Pas plus qu'il ne peut se laisser enfermer dans un sens politique ou dans un autre, ce roman ne peut se laisser enfermer dans un sens ou dans un autre. Sa fin, ouverte, autorise plusieurs lectures possibles.

L'une concerne les raisons du dernier voyage de Fama vers le Horodougou. On peut penser que le personnage veut faire le pèlerinage sur la tombe de Balla afin d'honorer sa mémoire : le féticheur-chasseur-cafre lui a permis de passer des jours paisibles à Togobala (durant son enfance ou pendant sa brève période de gouvernance) par ses récits de chasse. Fama serait ainsi en quête de son passé ; il courrait éperdument contre le temps. Sa destinée serait alors de retrouver ces moments du passé, ces récits de l'enfance comme autant de lieux d'apaisement. Fama, héros tragique, marcherait vers sa mort, résolument, afin d'assumer son destin : retourner au pays des merveilles enfantines qu'il n'aurait jamais dû quitter.

On peut aussi penser, de façon plus banale, que Fama décide de retourner dans son village par dépit amoureux : plus rien ne le retient à la capitale après l'expérience carcérale. Salimata est allée vivre avec Abdoulaye, le marabout-guérisseur, dont elle espère un enfant. Elle est libérée du poids de la stérilité. « C'est pour cette raison que Bakary n'avait pas cogné ou même inquiété le marabout » (p. 189). Mariam est amoureuse d'un chauffeur de taxi nommé Papillon qui lui fait découvrir les couleurs de la capitale. Son attirance pour celui qui se surnomme « Papillon Indépendance Jazz », marque l'avènement d'une totale liberté. Ce nom évoque bien sûr une chanson populaire des années 1960 créée par le groupe « African Jazz » du musicien congolais Kabasele (dit « Grand Kale »), « Indépendance cha-cha ». Le dépit amoureux se situe dans le droit fil d'une vie qui n'a jamais eu de sens : une vie vide et évidée à laquelle la grandeur d'âme de Fama, au moment de la mort, met un terme. Il donne leur liberté à ses épouses, se libère lui-même des contraintes de ce monde avant le grand saut vers l'inconnu.

Une seconde lecture concerne l'usage que le roman fait du tragique. Ainsi par exemple de la présence de l'oracle. Traditionnellement, comme dans la Grèce antique, celui-ci était supposé dire la vérité. « Une nuit, "L'Ancienne", la vieille hyène, l'oracle de Togobala, descendit des montagnes, hurla et s'arrêta sur la place du village au pied du vieux baobab. On lui jeta une chèvre et on interpréta ses hurlements ; ils disaient : « une ancienne et grande chose sera vaincue par une ancienne et grande chose » (p. 187). Alors que dans l'une des tragédies de Sophocle la résolution de l'énigme vient éclairer le parcours d'Œdipe, ici, le féticheur Balla qui était chargé de décrypter les signes et leur faire rendre tous leurs sens par sa parole a disparu, laissant derrière lui une

possibilité infinie d'interprétations. Le lecteur doit se résoudre à penser qu'il est autorisé à pouvoir décrypter les enjeux du pouvoir de la lettre. L'oracle désigne tout à la fois la mort de Balla (le grand féticheur-chasseur vaincu par le temps) et celle de Fama (le prince vaincu par la mort), la mort future de Diamourou (le grand griot terrassé par le temps) et celle de quiconque (la mort de chacun assurée). Le roman qui commence par la mort s'achève par elle. C'est sans doute ainsi qu'il faut entendre et interpréter le rire final de Fama vers Togobala : comme un rire tragique.

Fama prend en effet conscience de la vanité de la vie : de toute vie ; que ces combats politiques sont aussi vains que son existence entière en tant qu'homme. Il montre, pour reprendre une formule empruntée à Nietzsche, que « pour l'instant la comédie de l'existence n'a pas encore pris "conscience d'elle-même" [...] nous sommes encore à l'époque de la tragédie, à l'époque des morales et des religions »¹⁹. Il ne s'agit pas, pour Fama, de sortir de sa condition grâce au rire, mais bien de ne pas la quitter.

Il se dégage de ce rire tragique une sagesse de la politique ou une politique de la sagesse : l'acceptation du caractère irréductible du conflit parmi les hommes. La politique, on le sait, consiste à réduire les conflits. La tragédie, elle, consiste à les exposer : à les mettre en scène. Contrairement au jeu de négociations qu'implique la politique, la tragédie refuse tout compromis. Il n'y a aucun terrain commun sur lequel peut porter une rencontre. De même que la morale que nous livre Sophocle dans l'*Antigone* est celle de la sagesse en toute chose, de même celle que nous offre Kourouma par la mort de Fama : la compréhension de ce que le monde est en soi un lieu de conflits irréductibles.

Dans un monde où tout est évanescant et où rien n'est assuré, il n'est pas nécessaire de trouver d'autres formes d'assurance que le rire. A Togobala, qui n'est pas une terre fixe aux contours bien délimités, aux frontières intangibles mais un lieu entre deux espaces, « à mi-chemin entre deux terres » (p. 100), considéré dès l'origine de sa création « comme une source de savoir où vinrent se désaltérer ceux qui séchaient du manque de connaissance et de la religion » (p. 101), la mort traduit bien cet accès à la connaissance suprême (la connaissance de soi) qui dépasse de très loin le politique.

Sur le plan de la politique de la littérature comme sur celui de la politique de l'écriture, *Les Soleils des Indépendances* signent aussi l'avènement des soleils de l'Indépendance littéraire. De même que « ce furent les oiseaux qui, les premiers, comprirent la portée historique de l'événement » de la mort de Fama, comme on peut le lire dans le dernier chapitre de l'œuvre, de même les écrivains francophones contemporains (de Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi à Koffi Kwahulé et Kossi Efofi) ne se sont pas trompés sur la portée de cet autre événement politique : Kourouma libère la littérature des contraintes de la politique (politicienne) et fait accéder l'écrivain au statut de celui pour

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1967, p. 40.

qui la littérature doit être le premier (sinon le seul) sujet de son écriture. Tel est l'acte fondateur de sa démocratisation, c'est-à-dire, en somme, de son autonomisation.

Pris sous cet angle démocratique, la littérature se donne comme objet sans bord défini. Se mêlent ici « l'histoire d'un désenchantement et l'histoire d'une indétermination » – pour reprendre l'expression de Pierre Rosanvallon²⁰ : le désenchantement de Fama ; l'indétermination de sa fin. La littérature doit être prise comme une chose publique qui déborde nécessairement par l'égalité des sujets, discours et situations qu'elle dispose. Le seul ordre qu'elle supporte est encore le sien propre : nul autre juge que la justice elle-même. Le refus du principe normatif est aussi ce qui fait sa force (elle s'oppose à l'idéal ou à l'utopie)²¹, comme le montre la multiplicité de ses sens – toujours contestés ou contestables. Cette singularité dissidente reste aujourd'hui encore ce qui inspire la création et la pratique littéraires et justifie les postures d'écrivains subsahariens contemporains. Au fur et à mesure que ces derniers refusent le régime de la représentation (parler au nom de), ils affirment la démocratie de leur littérature.

Romuald Fonkoua

Université Paris - Sorbonne / CIEF

²⁰ Pierre Rosanvallon, *La Démocratie inachevée. Histoire de la souveraineté du peuple en France*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2000, p. 13.

²¹ Sur ce sujet, voir Claude Lefort, « La question de la démocratie », *Essais sur le politique XIXe-XXe siècles*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001.

DANIEL DELAS

LANGUES ET LANGAGES DANS
LES SOLEILS DES INDÉPENDANCES

Qu'appelle-t-on « bien/mal écrire » ? Selon quels critères, ce type de jugement de valeur est-il proféré et par qui ? Autant de questions qui ne sont pas sans pertinence pour parler de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma et de son livre *Les Soleils des Indépendances* puisque cet ouvrage fut refusé dans un premier temps par l'éditeur français Seuil pour la bonne et simple raison qu'il était « mal écrit », le rapport du lecteur influent qu'était François-Régis Bastide ajoutant pour faire bonne mesure qu'il n'avait pas pu dépasser le cinquième feuillet. Et pourtant peu de temps après, un éditeur québécois lui propose de le publier, sous réserve d'« épurer » un peu le texte, lui offrant billet d'avion et séjour à Montréal pour travailler durant une quinzaine de jours à cette épuration. Le livre obtient le prix de la Francité au Québec puis deux ans plus tard celui de l'Académie royale de Belgique.

Comment expliquer cette réception contrastée ? L'explication la plus simple est de considérer que la critique germano-pratine française reste encore prisonnière d'un complexe de supériorité, persuadée du génie incomparable de la langue française lorsqu'elle est utilisée par les fins lettrés de la NRF, toujours rivarolienne en somme, malgré Rimbaud, malgré Céline. Alors qu'au Québec a commencé la Révolution tranquille qui va voir les écrivains canadiens-français s'employer à « enquébécoiser » la langue française (Victor-Levy Beaulieu, Michel Tremblay, Albert Laberge pour ne citer que ces trois). Ce mouvement d'appropriation de la langue va s'affirmer progressivement dans tout l'espace francophone, ce qui explique que l'Africain n'ait d'abord rencontré au centre franco-français qu'un rejet plein de mépris et tandis que les marges francophones lui réservaient un meilleur accueil.

Remontons en arrière pour mieux comprendre la genèse de l'écriture du *Soleil des Indépendances* et de cette fameuse *malinkisation* du français.

Ahmadou Kourouma a 36 ans lorsqu'il décide d'écrire, il n'est donc plus un gamin désireux d'épancher ses sentiments intimes, il a roulé sa bosse comme on dit, soldat malgré lui en Afrique puis en Indochine ; marié, père de famille,

il a conquis au prix d'un travail acharné un diplôme d'actuaire lui permettant d'espérer une brillante carrière dans la banque ou les assurances. Pourquoi donc vouloir écrire ? Passe-temps, violon d'Ingres ? Pas du tout ! Kourouma est profondément en colère. Sans chef d'accusation précis, il a été accusé de complot par le pouvoir dictatorial d'Houphouët-Boigny, emprisonné avec plusieurs autres qui seront torturés tandis que lui, marié à une Française, sera certes libéré mais deviendra une sorte de paria dans son propre pays, bientôt contraint à l'exil. C'est donc un homme meurtri, désespéré mais combatif qui rumine sa revanche. Car Kourouma est par son gabarit et son éducation malinké un guerrier ; d'ailleurs son nom même, « Kourouma » signifie « guerrier », il est issu d'une famille princière et appartient à la caste des nobles malinkés ; il déclare lui-même que « son grand-père fut un des grands généraux de Samory ». Comment pourrait-il accepter sans réaction pareille humiliation ?

Renouer avec des opposants politiques ? Kourouma n'est pas un intellectuel et il se méfie des joutes idéologiques d'arrière-salles de café.

Il décide d'écrire. D'abord, croit-il, pour seulement témoigner du climat de violence et de terreur que fait régner le régime ivoirien. À mesure que son travail avance sans avancer comme il l'aimerait, il comprend qu'il lui faut dépasser le cadre du simple témoignage en insérant la relation des faits dans une trame fictionnelle qui lui permettra d'offrir une vision d'ensemble de la Côte-d'Ivoire et des ravages opérés par la prétendue modernité politique dans la société traditionnelle, comment la corruption et le népotisme installent aux commandes les plus médiocres ou les plus rusés. D'où peu à peu la mise en place autour de Fama, le noble déclassé, de deux mondes, celui de la grande ville moderne et celui du village, l'un et l'autre en voie de dissolution.

Quel français utiliser ? Quelle manière d'écrire rechercher ? Comment accrocher un double lectorat ? Toutes ces questions, Kourouma se les est peu à peu posées et leur a lentement, au fil d'un travail obstiné, apporté des réponses.

Quel français privilégier ?

Kourouma n'est pas un lettré, sa formation initiale est celle de l'École primaire supérieure de Bingerville où les futurs instituteurs ou commis de l'administration coloniale recevaient une formation à l'écriture très précisément codifiée par les autorités académiques françaises. En France comme dans les colonies les élèves poursuivant leurs études après le certificat d'études primaires étaient répartis en deux groupes : les enfants de la bourgeoisie suivaient la filière du secondaire avec un enseignement du français couplé à celui du latin et nourri des grands auteurs patrimoniaux, la rhétorique y tenant une place importante. Les enfants du peuple jugés capables de poursuivre suivaient une formation dite primaire supérieure qui ne bénéficiait pas de ce programme. Pour eux pas de latin et donc pas d'auteurs classiques (puisque ceux-ci « imitaient » les

auteurs de l'antiquité) ni d'exercices rhétoriques (entraînement au maniement des tropes, dissertation), mais des auteurs modernes sélectionnés sur la base de la « clarté » de leur style (Anatole France, Jules Vallès, Georges Duhamel par exemple) à partir desquels les élèves apprendraient l'art de faire des phrases courtes du type sujet-verbe-complément et de s'exprimer simplement et clairement. C'est avec ce bagage que Camara Laye, écrivain guinéen contemporain de Kourouma, produira en 1953 *L'Enfant noir*, récit d'enfance bien reçu, quoiqu'avec quelque condescendance, par la critique parisienne de l'époque. L'incipit de ce roman donne un bon exemple du genre de phrase courte et simple recommandée : « J'étais enfant et je jouais près de la case de mon père ».

On se serait attendu à ce que Kourouma écrivît à la manière de Camara. Mais sa situation d'écriture est bien différente. Non seulement son expérience de la vie militaire et des guerres coloniales mais aussi les contacts qu'il a noués lors de son séjour en France l'ont rendu extrêmement lucide, à défaut de le cultiver, mais son implication personnelle et douloureuse dans l'histoire de son pays le poussent à un engagement résolu. Après bien des tentatives manquées, il décide de ne pas s'embarrasser de modèles académiques, de faire confiance à sa façon, à son sens inné du drolatique pour faire s'agiter des personnages hauts en couleur qu'il désire faire parler de manière authentique, proche de leur parlure quotidienne. « C'est le fruit de mon inculture académique », dira-t-il. Sans avoir pleinement théorisé la question, il choisit d'imprimer sa marque à trois niveaux.

Premièrement il va d'abord malmenier le français simple, neutre et sans relief appris à l'école en le malinkisant, c'est-à-dire en transposant directement en français des manières de dire, de sentir, de dialoguer propres au malinké, qui est à l'époque la langue dans laquelle il pense et rêve. Souvent il s'agit de véritables transpositions-traductions et les lecteurs malinkés reconnaissent l'expression sous-jacente dans leur langue, parfois aussi, il s'agit de transpositions-inventions, comme il l'a reconnu, « à la manière de ». Le titre et l'incipit du roman illustrent parfaitement cette démarche. Très souvent de surcroît, il se surprend à défranciser son écriture française sans qu'on puisse parler de transposition à partir du malinké et le lecteur est interloqué par une écriture si déroutante qu'il se demande à quel fond elle puise : « Depuis midi les nuages charriés par le vent et brûlés par le soleil se distendaient et mangeaient le ciel. Maintenant les éclairs le battaient, le hachaient, le parcouraient pour le casser en mille parts, d'où jaillissait le tonnerre ». C'est bien du français mais qui semble venir d'un mystérieux ailleurs, comme si la malinkisation avait agi à la manière d'une boîte de Pandore...

En second lieu il va farcir le récit de calques proverbiaux malinkés (parfois authentiques mais, à nouveau, d'expressions d'allure proverbiale inventées), donnant à son texte une dynamique africaine puisque la joute par proverbes est très vivante dans le rituel du dialogue social en Afrique de l'Ouest, en

particulier dans les séances de palabre. Le texte kouroumien devient ainsi un lieu de rencontre entre deux instances lectorales, il se dédouble en quelque sorte, la fiction relevant de deux logiques discursives, celle de l'enchaînement des faits et celle de leur représentation africaine.

A-t-il eu pleinement conscience de la portée de son geste langagier ? Pas plus probablement que Camus disant qu'il s'était inspiré pour *L'Étranger* (1942) du modèle Hemingway parce que « ça marchait », ou Céline justifiant son choix d'écriture populiste dans *Voyage au bout de la nuit* (1932) parce que « ça marchait » et qu'il allait pouvoir payer son loyer. Dans l'esprit de l'écrivain – de nombreux témoignages le confirment – il s'agissait d'une *posture d'écriture* à la fois identitaire et récréative. Cet homme qui s'acharnait à écrire chaque nuit, au point d'en arriver à un état de « somnambulisme » n'imaginait pas qu'on lui attribuerait le mérite d'avoir initié une véritable révolution du langage romanesque dans le monde francophone, qui donnait enfin la parole aux gens d'en bas, les subalternes, les colonisés. Sans nostalgie, sans exotisme, sans concession. D'ailleurs, il mettra très longtemps à « se remettre » lui-même du choc de cette malinkisation somnambulique de l'écriture des *Soleils des Indépendances* et de l'ampleur des réactions déclenchées, puisqu'il n'a pu donner, une suite aux *Soleils* que vingt ans plus tard. Comme il l'a dit lorsqu'il fit paraître son second roman, *Monnè, outrages et défis* (1990) : « Lorsque j'écrivais *Les Soleils des Indépendances*, je n'étais pas aussi averti des questions littéraires. À cette époque je connaissais bien la langue malinké. Je la vivais quotidiennement. À force de vivre loin de mon pays, et bien que j'y revienne régulièrement, j'ai un peu perdu l'usage de la langue et la façon de penser malinké. Je n'ai plus la même manière d'aborder les problèmes. D'autre part, je suis plus attentif à la grammaire. Avant, je n'avais qu'un seul but : exprimer ce que la personne pensait sans trop me soucier de la forme »¹. Et de fait l'incipit de *Monnè* est plus sage : « Déjà, dans le profond du ciel de Soba, les charognards dessinaient des arabesques ».

Kourouma grammairien ? En tout cas un homme qui a beaucoup réfléchi sur ce qu'on appelle les langues d'écriture, un parfait exemple de cette « surconscience linguistique » par laquelle Lise Gauvin propose de caractériser l'écrivain francophone².

Durant ces trois ou quatre années de dur labeur littéraire, Kourouma s'est rendu compte qu'il ne suffisait pas pour produire un texte littéraire de qualité d'avoir la matière et qu'il y fallait encore la manière. Or il avait le sentiment de n'être jamais sûr de la justesse des termes français qui venaient sous sa plume. Cette *insécurité linguistique* imputable à sa formation minimale de base l'a poussé dès cette époque à s'entourer de dictionnaires et de grammaires

¹ *Notre librairie*, n° 103, octobre-décembre 1990, entretien avec Bernard Magnier

² Voir Lise Gauvin, « Surconscience linguistique », in Michel Beniamino et Lise Gauvin, eds., *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, PULIM, 2005, p. 172-174, et *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2004.

françaises dont il possédera un très grand nombre chez lui, pour une meilleure connaissance de la norme de la langue française qu'il complète par la lecture d'ouvrages de linguistique sur les langues africaines. Il s'est convaincu peu à peu de la richesse des langues vernaculaires d'Afrique de l'Ouest et de l'impossibilité de trouver en français académique le mot ou l'expression justes qui rendra le mot ou l'expression malinkés, comprenant qu'il fallait nécessairement déstructurer le français de France. D'une faiblesse, ou en tout cas d'un sentiment de faiblesse, il a fait une force, devenant ainsi le chef de file d'une nouvelle littérature africaine.

Daniel Delas

Université de Cergy-Pontoise



JEAN DERIVE

**LE JEU DU DEDANS ET DU DEHORS :
LES RUSES DE LA POSTURE MALINKÉ
DANS *LES SOLEILS DES INDÉPENDANCES***

Tout roman, surtout si l'univers de la fiction renvoie à des *realia*, (même transposés dans l'imaginaire – *topoi* inexistants mais calqués sur des *topoi* réels et reconnaissables –) est marqué du sceau d'une certaine empreinte culturelle, issue du milieu où le roman a été produit :

- en termes de décors (naturels et surtout sociaux) ;
- en termes de comportements des personnages de la fiction qui agissent selon un code de valeurs spécifiques implicite ou explicite.

Cette empreinte culturelle est souvent en quelque sorte « naturelle » en ce sens qu'elle n'est ni recherchée comme telle ni consciemment revendiquée à des fins identitaires par l'auteur, qui a rédigé son roman à destination d'un lectorat « induit », partageant avec lui la même langue et les mêmes références culturelles. Soit par exemple, dans un roman écrit en japonais et ultérieurement traduit en français, une phrase du genre de celle-ci : « Après avoir pris un *saké*, elle retira son *obi* et s'allongea sur le *tatami* ». Dans une telle séquence, personne n'ira s'aviser de rechercher un effet de couleur locale ni une revendication identitaire. L'effet d'exotisme induit vient seulement du décalage entre le lieu de production du roman où ces mentions sont banales et le lieu secondaire de sa réception permis par l'opération de traduction (l'espace francophone) où elles sont plus ou moins étrangères au lecteur.

Il est toutefois des cas de figure où l'affichage culturel de l'univers diégétique n'est pas le fait d'une simple empreinte naturelle mais le résultat d'une stratégie explicite de la part du romancier. C'est lorsque ce dernier a conscience de situer sa fiction dans un univers¹ qu'il sait être radicalement différent de celui du lectorat qu'il induit, du fait de la langue qu'il emploie et de

¹ Univers dont il n'est d'ailleurs pas forcément originaire lui-même et auquel il a pu n'avoir accès que de seconde main.

l'instance éditoriale qui le publie. La conscience de ce décalage culturel entre l'univers de la fiction et celui de la réception qui, dans un tel cas, préside à la création même, devient alors l'un des axes d'intérêt majeur du roman. L'auteur en effet en joue en permanence, usant tantôt de la fonction documentaire (didactisme qui donne au lecteur le plaisir de l'illusion d'accéder à un monde étranger), tantôt du dépaysement volontaire (charme de la couleur locale), tantôt de la revendication identitaire (promotion des valeurs d'une culture qu'on imagine dévalorisée ou caricaturée dans le milieu de la réception).

Ces stratégies sont les piliers de ce qu'on appelle l'exotisme en littérature qui se décline en diverses modalités. La littérature coloniale, qu'elle emprunte l'une ou l'autre de ces modalités, fut une littérature fondamentalement exotique.

À l'avènement de la prise en mains, par les auteurs africains eux-mêmes, d'une production romanesque de langue française ayant les sociétés africaines comme univers de référence dans la fiction, c'est évidemment la stratégie identitaire qui prime :

- de la part des romanciers eux-mêmes qui pouvaient avoir à cœur de s'affirmer comme « homo culturalis » à part entière, en assumant la promotion des valeurs culturelles « traditionnelles » souvent niées ou écrasées par l'entreprise coloniale ;

- de la part aussi des instances de réception (éditeurs, critiques, lectorat) qui soumettaient ces auteurs africains à une pression en les sommant de faire de l'identité africaine le sujet même de leur écriture.

Le romancier africain se devait, y compris dans une éventuelle contestation de la société, d'exprimer par un style, par des références à des pratiques et des valeurs spécifiques héritées de la culture orale précoloniale, de produire une œuvre africaine « authentique ».

Voilà, très grossièrement tracée, la situation en amont de la publication des *Soleils des Indépendances*. Dans quelle mesure ce roman, qui a été salué comme une révolution de la production romanesque africaine francophone est-il un héritage de cette situation antérieure et en quoi marque-t-il une rupture par rapport à elle ? Certes, la revendication identitaire est présente et revendiquée d'un bout à l'autre du récit comme elle ne l'a jusqu'ici jamais été dans aucun roman africain francophone, mais est-ce seulement cet aspect quantitatif qui a conduit à voir cette œuvre comme une production radicalement novatrice ?

Certes, en matière de revendication identitaire, une première rupture peut s'observer par rapport à la production antérieure. Jusque-là, la majorité des romans d'expression française, héritiers de l'idéologie de la négritude, affichait surtout une identité nègre, pensant celle-ci davantage à l'échelle du continent subsaharien, voire à l'échelle de la diaspora. Avec *Les Soleils des Indépendances*, même s'il est à plusieurs reprises question de « la malédiction qui colle aux fesses du nègre », la personnalité identitaire du roman, comme produit culturel, relève plutôt d'une identité ethnique spécifique, proclamée

à tout bout de champ, celle de la société malinké². Il s'agit d'une société bien réelle, à cheval sur le nord-ouest de la Côte d'Ivoire et le nord-est de la Guinée, même si la fiction la situe dans des pays imaginaires (la *Côte des Ebènes* et la *République du Nikinai*) en qui il est toutefois aisé d'identifier les états de référence. Le roman est donc organisé suivant un double système : d'une part, des toponymes fictifs (*Côte des Ebènes*, *République du Nikinai*), d'autre part un ethnonyme réel (*malinké*), connu par beaucoup de lecteurs, dont les contours sont définis par des toponymes eux aussi bien réels (le *Horodougou* est effectivement un terroir malinké dont le nom signifie dans la langue locale « pays de la noix de cola », de même que *Togobala* est bien une vraie localité de Guinée, non loin de la frontière avec la Côte d'Ivoire). Cette dichotomie confère au récit un statut ambivalent selon lequel l'univers malinké acquiert une présence d'autant plus forte qu'elle tranche avec le caractère imaginaire des autres espaces de la diégèse. Est-ce à dire que *Les Soleils des Indépendances* seraient à classer dans la catégorie des romans de terroir dont la double fonction est documentaire et exotique ? C'est ce que nous allons examiner ci-après.

Ensuite, ce sont les modalités de cet affichage identitaire qui diffèrent de ce qu'on pouvait rencontrer dans les romans précédents. Jusque-là, celui-ci demeurait le plus souvent implicite, ne manifestant son empreinte que dans les représentations de comportements de personnages (par exemple, discours linguistiquement marqués par des emprunts à des lexiques locaux, mises en scène de pratiques liées à des coutumes ou des valeurs locales) ; mais il n'était pas pris en compte par un narrateur textuel. Celui-ci demeurait généralement caché et déroulait son récit dans un français relativement académique, selon un point de vue distancié impliquant d'ailleurs un certain didactisme par rapport aux *realia* représentés dans la diégèse, signe de la conscience qu'avait l'auteur d'avoir affaire à un lectorat multiculturel.

Dans *Les Soleils des Indépendances*, l'affichage identitaire malinké est en revanche explicitement revendiqué par un narrateur textuel qui pointe son nez à l'ouverture du roman (pronom « je » à la première page qui renvoie à un personnage énigmatique prenant en charge le récit). Celui-ci se présente comme solidaire de cette culture aux représentations de laquelle il prétend adhérer sans réserve :

Vous paraissez sceptique ! Eh bien, **moi, je** vous le jure et **j'**ajoute : si le défunt était de caste forgeron [...] **je** vous le jure, on n'aurait jamais osé l'inhumer dans une terre lointaine... (p. 9)

Cette profession de foi lui permet de conclure l'épisode en déclarant :

Donc, c'est possible, d'ailleurs sûr, que l'ombre a bien marché jusqu'au village natal. (p. 10)

Ce faisant, l'auteur adopte cependant une position très différente de celle qu'on prête aux tenants du réalisme magique : écrivains sud-américains (Gabriel

² Cette société est une sous-composante de la civilisation mandingue qui comprend aussi les groupes bambara et dioula.

García-Márquez), antillais (Gary Victor, Maryse Condé dernière manière), africains (Alain Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*), dans la mesure où il trace nettement, par l'ouverture de son roman, un *dehors* et un *dedans* : un dehors, lieu de scepticisme distancié censé être celui de la réception occidentale, un dedans, lieu d'adhésion inconditionnelle à la lecture des événements qui sont représentés dans le récit, lecture qui est supposée relever de l'univers mental du narrateur et de ses personnages principaux, ceux auxquels, par un glissement imperceptible vers le style indirect libre, il délègue la vision événementielle de l'intrigue, opérant ainsi un changement subreptice de focalisation. C'est ainsi que de nombreux passages sont vus par les yeux de Fama et de Salimata, même si on continue à parler d'eux à la troisième personne. C'est de leur point de vue (c'est-à-dire un point de vue supposé malinké) que les événements sont représentés et interprétés.

Ainsi, pour donner quelques exemples parmi tant d'autres, le prétendu abâtardissement du nouvel ordre sociopolitique qui a dépouillé du pouvoir les chefferies traditionnelles pour le remettre aux mains de « fils d'esclave » est-il le point de vue de Fama, qui le répète comme une rengaine tout au long du roman. Cela n'a rien d'étonnant puisque Fama est montré comme le représentant de la vision malinké traditionnelle de l'ordre social légitime et lui-même prince déchu (Fama veut dire prince en malinké) par le fait de l'autorité coloniale.

Par opposition à ce monde prétendument abâtardi, la nostalgie et l'idéalisation d'une société malinké traditionnelle hiérarchisée entre nobles, gens de caste (les griots, comme Diamourou) et esclaves (Balla) est encore un point de vue subjectif de Fama, représentant à ses yeux le fondement de la culture malinké, qu'il serait bien naïf de considérer comme le point de vue de l'auteur.

De même en va-t-il avec la nostalgie de la colonisation française exprimée par Fama qui l'a pourtant, nous dit-on, ardemment combattue en son temps. Si ce régime est aujourd'hui regretté par le héros, c'est qu'il garantissait le commerce, effondré depuis les indépendances. Encore un point de vue, fondé sur des valeurs typiquement malinké dans la mesure où l'activité commerciale est effectivement un pilier de la culture matérielle de toute la civilisation mandingue.

Dans un ordre d'idées plus privé, l'absence d'enfants au sein du couple Fama/Salimata est forcément pensée par les intéressés (même si quelques doutes affleurent parfois de loin en loin dans leur conscience) comme le fait de la stérilité de l'épouse, selon le point de vue « machiste » dominant dans cette culture, point de vue auquel la femme elle-même demeure largement aliénée (même si en l'occurrence Salimata se révolte parfois courageusement contre cet ordre machiste). Selon ce mode de représentation endogène, cette stérilité est associée à la possession de l'intéressée par un génie épris d'elle, censé l'empêcher d'être engrossée par un rival et lui imposant une « grossesse de génie », baptisée « grossesse nerveuse » par le médecin du dispensaire.

Le lecteur, face aux événements qui lui sont présentés, se trouve donc confronté à deux possibilités d'interprétation :

- une interprétation qui lui est donnée comme explicite et assurée, celle de la grille culturelle malinké. Celle-ci est portée au crédit d'une instance d'énonciation floue dont on ne sait pas toujours très bien si elle est à imputer aux personnages ou au narrateur qui, d'après le pacte même de lecture instauré à l'ouverture du roman, s'est présenté comme partageant lui aussi les croyances traditionnelles de ses personnages ;

- une autre interprétation, beaucoup plus implicite, suggérée seulement par le fait que sont semés de loin en loin quelques indices sans commentaire qui instillent le doute et orientent le lecteur vers d'autres hypothèses que celle qui est donnée comme indiscutable.

Ce pacte de lecture, qui feint de placer les principaux protagonistes de la fiction et le narrateur textuel dans le même *habitus* culturel, est très largement renforcé par le fait que, dans *Les Soleils des Indépendances*, à la différence de la production romanesque antérieure, le narrateur parle lui aussi, tout au long du récit, le malinké en français, à l'instar de ses personnages.

Les stratégies de Kourouma pour opérer cette « malinkisation » du français innove par rapport aux pratiques antérieures de marquage identitaire de la langue qui consistaient surtout à truffer le texte français de mots empruntés à des langues locales. Kourouma n'a que très occasionnellement recours à ce procédé (une grosse quinzaine d'occurrences de mots malinké aisément repérables et rendus compréhensibles par le contexte). En revanche, il en utilise systématiquement un autre, beaucoup plus original. Celui-ci consiste à privilégier, pour s'exprimer, les constructions syntaxiques malinké et surtout à truffer l'énoncé d'idiotismes malinké en les traduisant littéralement, alors que tous les traducteurs savent que précisément les idiotismes ne se traduisent pas, mais se transposent selon un système plus ou moins parfait d'équivalences. Il joue en quelque sorte au même jeu que celui auquel s'est adonné Jean-Loup Chiflet dans son petit opuscule *Sky, my husband !* dans lequel il s'est amusé à traduire mot à mot en anglais des expressions idiomatiques françaises (*sky, my husband !, the carrots are cooked*, etc.) et en français des expressions idiomatiques anglaises (*il pleut des chiens et des chats, vous me tirez la jambe*).

Ahmadou Kourouma a recours à ce procédé d'écriture tout au long de sa narration, mais c'est évidemment dans l'incipit (et plus largement dans l'ouverture) qu'il met en place ce protocole par un véritable matraquage qui établit pour le lecteur la règle que le français qu'il va lire dans le roman est en réalité un moule rhétorique malinké qui s'est coulé dans la matière lexicale française. Pas moins de cinq occurrences d'idiotismes malinké dans la première page :

- « Ibrahima Kone [ou Kone Ibrahima, présentation du patronyme complet plus typiquement malinké] **a[vait] fini** » (en malinké : *Ibrahima Kone banna*), euphémisme courant dans cette langue pour annoncer le décès de quelqu'un,

correspondant plus ou moins à une expression française telle que « Ibrahima Kone nous a quittés » (répété trois fois en une seule page) ;

– « **Il n'avait pas soutenu un petit rhume** » (ligne 3), autre idiotisme du malinké pour signifier qu'une personne est morte, plus familier cette fois, dont on trouverait peut-être l'équivalent en français avec des expressions consacrées telles que « il a cassé sa pipe » ou « il a passé l'arme à gauche », « il a bu le bouillon d'onze heures » ;

– « L'ère des Indépendances (**Les Soleils des Indépendances disent les Malinkés** », § 3, lignes 3 et 4). Dans ce cas, l'expression idiomatique reprend celle du titre du livre, nous y reviendrons plus tard.

Le lecteur est en outre invité à expliquer cette étrangeté rédactionnelle par l'identité malinké de l'énonciateur (personnage ou narrateur), grâce à des incises récurrentes telles que « **disons-le en malinké** » (p. 9, ligne 2) ou « **disent les Malinkés** » (p. 9, avant-dernière ligne).

D'ailleurs, pour bien enfoncer le clou, le mot « malinké », comme une sorte d'enseigne identitaire revient en forme de leitmotiv, pas moins de quatre fois dans les dix premières lignes et dix fois dans les deux premières pages.

De telles expressions idiomatiques littéralement traduites continuent à truffer le récit tout au long, qu'elles soient à porter au crédit des personnages ou du narrateur. Ceux-ci – nous l'avons vu – parlent de toute façon la même langue, solidarité linguistique qui renforce l'impression que le narrateur et les protagonistes de la fiction participent bien du même univers culturel et que toute l'histoire contée est envisagée d'un point de vue malinké.

Beaucoup de ces expressions idiomatiques se présentent sous forme d'aphorismes et tendent vers le statut de proverbes, ce qui, tout en renforçant les propriétés idiomatiques de la langue, connote, dans l'optique malinké, un parler cultivé puisque, dans cette zone de civilisation (comme dans toutes celles d'Afrique noire d'ailleurs) s'exprimer par proverbes est l'indice valorisé d'un haut degré de culture. Tous ces aphorismes sont aisément repérables dans le roman, de par leur caractère formulaire et leur étrangeté par rapport aux normes énonciatives françaises. Il n'est évidemment pas question de recenser ici toutes ces expressions formulaires empruntées au mode de parler malinké (il y en a plus d'une centaine), mais on peut en donner quelques illustrations significatives à titre d'exemple.

Parfois, Kourouma se contente de reprendre l'idiotisme tel quel. Ainsi fera-t-il dire à l'un de ses personnages : « tu ne connais pas la honte » (p. 15), idiotisme malinké employé pour reprocher à quelqu'un son comportement grossier. On dirait en français standard : « tu n'as pas honte » ou « tu n'as aucune pudeur » ; il mettra dans la bouche d'un autre « refroidissez le cœur ! » (p. 16), ce qui est la façon malinké courante d'engager une personne en colère à se calmer ; et ainsi de suite.

À vrai dire, le plus souvent, Kourouma ne reprend pas textuellement l'idiotisme ou le proverbe existant en malinké, mais s'en inspire pour opérer des variations autour du modèle, n'en reprendre qu'une partie, l'appliquer à des contextes inattendus. Parfois même, le moule de ces expressions idiomatiques est poétiquement adapté ou détourné pour les besoins du contexte énonciatif, un peu à la manière du chanteur Georges Brassens qui écrit « qui vous mène par le bout du cœur » à partir de l'expression idiomatique « mener par le bout du nez » :

– ainsi la formulation « Fama demeurant analphabète **comme la queue d'un âne** » (p. 24). La partie idiomatique de la séquence réside dans la comparaison stéréotypée « comme la queue d'un âne » ; mais cette image familière ne se rapporte pas spécifiquement à l'analphabétisme dans l'emploi qu'en font les Malinké, mais à toute forme de grossièreté fruste. Kourouma réactive donc le cliché dans un nouveau contexte ;

– ainsi encore les maximes malinké plus ou moins proverbiales, librement reprises et stylistiquement travaillées par Kourouma à partir de son répertoire patrimonial :

« A renifler avec discrétion le pet de l'effronté, il vous juge sans nez » (p. 14) reprend par exemple un aphorisme malinké dont la traduction littérale en français est la suivante : « Si tu ne dis rien à la puanteur du pet du malappris, il pensera que tu n'as rien senti » ;

« postes [...] pour lesquels lire et écrire n'est pas aussi futile que **des bagues pour un lépreux** » (p. 24) est une réminiscence d'un proverbe malinké bien connu : « on ne met pas de bague au doigt d'un lépreux » ;

« un affront à faire éclater les pupilles » (p. 13) ou « La vérité rougit les pupilles, elle ne les casse pas » (plusieurs occurrences) sont des formulations qui rappellent le proverbe, courant au Manding, « La vérité fait rougir l'œil, la vérité ne le casse pas ».

Il serait évidemment naïf de s'imaginer qu'il s'agit là de l'expression naturelle de Kourouma, comme si le malinké ressurgissait spontanément dans son français et l'envahissait. Il s'agit au contraire d'un procédé stylistique conscient et hautement travaillé, comme le montre :

– d'une part l'habile gestion de la contextualisation de ces séquences formulaires là où elles apparaissent dans le récit, de telle sorte que, même s'il est dépaycé ou dérouté par certaines formulations, le lecteur puisse en induire facilement le sens ;

– d'autre part, le choix des lieux stratégiques de la structure du roman où ces affichages de « malinkismes » apparaissent sinon exclusivement du moins de façon privilégiée, afin d'être mis en valeur. Dans ce choix, c'est évidemment l'auteur – et non son double textuel mis en scène sous la forme du narrateur – qui intervient. Ces lieux stratégiques sont par exemple : le titre du roman (**Les Soleils des Indépendances**), pour « l'ère des Indépendances » ;

les titres de chapitres, souvent connotés selon un système de référence propre à la culture malinké, comme c'est par exemple le cas du titre du chapitre 1 de la première partie : « Le molosse et sa **déhontée** façon de s'asseoir » ; l'incipit (nous l'avons mis en lumière) ainsi que les débuts et les fins de chapitre. Le néologisme « déhonté » (plutôt que « éhonté ») est un calque morphologique du mot malinké *malobali*, formé du nom *malo* (honte) et du suffixe privatif *bali* ; par ailleurs, il y a aussi une allusion à la connotation du chien dans la culture malinké, probablement due à l'islam, qui est consacrée par l'idiotisme qu'on entend très souvent : « le chien ne connaît pas la honte ».

Un autre indice du fait que l'expression « malinké » de Kourouma est bien le fruit d'une stratégie consciente, travaillée et maîtrisée, tient aussi au fait que, parmi toutes les expressions formulaires insolites pour des oreilles françaises qui parsèment le roman, il en est un certain nombre qu'il a lui-même inventées « à la manière malinké » sans qu'elles ne soient attestées dans les usages du parler local. C'est ce qu'il m'a avoué un jour que nous travaillions ensemble sur son roman pour y recenser tous les idiotismes et aphorismes stéréotypés ayant cours en langue malinké. Et nous avons dénombré une bonne trentaine d'expressions d'apparence idiomatique qui étaient de son cru. Ce phénomène témoigne à la fois d'un haut degré de connaissance de la culture et de la langue malinké (puisque le romancier en maîtrise suffisamment bien les codes pour pouvoir la pasticher) et d'une grande liberté de la part de Kourouma dont l'expression ne se laisse pas enfermer dans la lettre de cette culture dont il a saisi l'esprit.

Ce choix d'une écriture « à la manière malinké » est donc bien évidemment une posture de l'auteur qui lui permet de jouer sur plusieurs registres :

- créer un effet de surprise, en donnant à sa langue d'une part, à sa vision des situations et des événements de l'intrigue d'autre part, une allure insolite qui en augmente la saveur pour un lecteur non malinké ;
- créer une complicité avec un éventuel lectorat malinké qui jouit de partager avec l'auteur la connivence des multiples références à cette langue et à cette culture dans le texte du roman ;
- répondre par ces procédés à l'horizon d'attente d'un lectorat francophone (le roman a été publié au Québec puis à Paris, au Seuil) qui demande au romancier africain de produire une œuvre à la personnalité « authentiquement africaine » et qui se donne à lire comme telle.

Cette posture identitaire malinké – et notamment l'effet de complicité avec le lectorat malinké – est encore renforcée dans le roman par le fait que Kourouma y a opéré de nombreux collages de textes issus de son patrimoine oral. J'ai déjà évoqué les nombreux proverbes, mais il y a aussi des collages d'œuvres plus longues. Ces insertions d'œuvres patrimoniales dans la diégèse peuvent se faire sous forme de collages hétérogènes, comme ce chant de noce donné comme tel en italiques (p. 102) ou bien être amalgamés à l'univers diégétique, comme c'est le cas pour le récit des aventures de chasse censées

être arrivées à Balla, le féticheur-chasseur de Togobala (p. 124-126), calqué sur le modèle des *donsomaana* (récits de chasse répondant à un genre répertorié dans la littérature orale locale) dont Kourouma reprend des motifs bien connus : celui du pacte passé par le chasseur avec un génie de brousse pour avoir du gibier en abondance en l'échange de sa vie à un terme inconnu ; celui de même du duel des métamorphoses entre le chasseur et l'animal-génie.

C'est le cas aussi du récit de fondation de *Togobala* (p. 97-98), évoqué par Fama une nuit d'insomnie, récit qui lui aussi décalque la structure-type des mythes de fondation, autre genre répertorié dans la taxinomie locale : dans ce type de récit, le fondateur est toujours un saint homme de l'islam, sa venue a été prédite depuis fort longtemps ; il porte des marques spécifiques à haute charge symbolique (dans le roman, sa haute taille et son teint clair – qui connote une origine en partie arabe –, son cheval blanc à la robe sans tache, indice de pureté), signes distinctifs qui eux aussi ont été annoncés par des prédictions.

Toutes ces références contribuent naturellement à renforcer l'affichage malinké du texte. Dans *Les Soleils des Indépendances*, la posture malinké saute donc aux yeux à chaque détour de page et est même ostensiblement revendiquée ainsi que l'établit d'entrée de jeu, nous l'avons vu, l'incipit.

Mais il serait très réducteur, et une fois de plus passablement naïf, de ne voir en cette posture malinké qu'un affichage identitaire seulement destiné à authentifier l'africanité du roman. Cette apparence n'est qu'un voile, pour ne pas dire un leurre, car nous allons voir que l'objectif d'un tel roman n'est pas d'être un roman de terroir dont la « couleur locale » serait la finalité première. L'auteur se sert de cette prétendue « couleur locale » pour un objectif qui n'a rien à voir avec la satisfaction de l'attente d'exotisme d'un lectorat occidental. C'est ce que donne à comprendre le pacte de l'incipit. Celui-ci postule par convention un lecteur non malinké (celui qui paraît sceptique) et un narrateur qui, étant malinké, adhère pleinement à la vision traditionnelle de cette culture, dans toutes ses croyances, y compris les plus surnaturelles ; si bien qu'au premier degré le lecteur n'a pas d'autre choix que de saisir l'histoire racontée par la médiation de cette vision malinké qui n'est jamais explicitement mise en question.

De fait, à aucun moment, le narrateur textuel ne commentera par un discours explicite la vision de ses personnages pour la contester ou même pour prendre ses distances par rapport à elle. S'il la commente, ce qui est assez rare après l'ouverture du roman, c'est toujours pour la valider en apparence au prétexte que c'est une authentique vision malinké. Le plus souvent, tout en continuant à parler d'eux à la troisième personne grammaticale, il s'efface progressivement derrière leur vision par le jeu du style indirect libre et il n'y a pas dans *Les Soleils des Indépendances* d'instance d'énonciation explicite faisant état d'un discours susceptible de remettre en question la vision des personnages : le narrateur est donc toujours censé adhérer.

Mais dans un roman, l'ordre du discours, qui exprime un point de vue sur les événements relatés, est loin de véhiculer tel quel, fût-il celui du narrateur, un message de l'auteur. En effet, le procès narratif dispose d'autres moyens pour relativiser ce que dit ce discours, notamment dans l'ordre du récit proprement dit. En effet, le narrateur – et derrière lui l'auteur – n'est pas seulement celui qui propose une lecture de ce qui se passe, c'est aussi et d'abord celui qui agence à son gré les événements qu'il rapporte. Et cet agencement peut contredire ou à tout le moins instaurer le doute quant à la validité de l'interprétation d'une situation tant par les personnages que par le narrateur. C'est dans cette prise de distance entre le niveau du discours et celui du récit que le lecteur va mesurer l'écart entre le point de vue malinké du narrateur et des personnages et celui de l'auteur, jamais explicitement exprimé comme tel mais assez facilement déductible.

Une telle prise de distance ne se rencontre jamais dans les « romans de terroir » (qu'on songe par exemple à *L'Enfant noir* de Camara Laye). Elle est l'indice que le roman de Kourouma, loin d'appartenir à cette catégorie, se situe plutôt du côté des romans militants et engagés. Et il apparaît qu'en l'occurrence l'objectif principal des *Soleils des Indépendances* est effectivement de dénoncer les régimes dictatoriaux d'Afrique, qu'ils se déclinent sous la bannière socialiste ou capitaliste, ainsi que les tares d'une société déboussolée par le choc brutal entre tradition et modernité.

Le pacte de lecture, avec son affichage malinké trop visible est donc une ruse. L'auteur par la médiation de son narrateur qui l'affirme, feint d'être dans le même bain que ses personnages, mais les modalités selon lesquelles il donne à voir les événements et les situations sont autant d'indices qui sont là pour inviter le lecteur à ne pas être dupe d'une telle posture et à la démentir, ce qui crée en permanence une certaine ironie dans le ton.

Cela commence en amont même de l'incipit, avec le titre que son statut de « métatexte » invite d'ailleurs à porter directement à porter au crédit de l'auteur. En intitulant son roman *Les Soleils des Indépendances*, plutôt que *L'Ère* ou *Les Jours des Indépendances* (dans la langue malinké, le mot *tele*, signifie « soleil » aussi bien que « jour » et, au pluriel, il s'emploie couramment pour désigner une époque), Kourouma choisit à dessein la traduction la plus déroutante et la plus exotique de l'expression malinké mais, bien au-delà d'un simple effet de « malinkisation », il introduit ainsi l'ironie par antiphrase, l'intrigue venant démentir par la suite la promesse de l'univers radieux connoté par le mot « soleil ».

De même, dans le roman, Kourouma veut-il dénoncer la corruption, le népotisme du régime de la Côte des Ebènes (alias la Côte d'Ivoire), il ne mentionnera jamais ces maux comme tels. Il les donnera seulement à voir sans le dire par la vision de Fama qui, quant à lui, dénonce ce régime non pas au nom de la morale et de la justice sociale, mais du fait qu'il a été lui-même exclu du bénéfice de cette corruption à laquelle il aurait souhaité participer ; d'autant

plus qu'à ses yeux de Malinké, son statut d'héritier d'une lignée princière lui donnait des droits à une telle prétention :

Comme une nuée de sauterelles les Indépendances tombèrent sur l'Afrique [...]. Fama avait comme le petit rat de marigot creusé le trou pour le serpent avaleur de rats, ses efforts étaient devenus la cause de sa perte car comme la feuille avec laquelle on a fini de se torcher, [...] Fama fut oublié et jeté aux mouches. Passaient encore les postes de ministres, de députés, d'ambassadeurs, pour lesquels lire et écrire n'est pas aussi futile que des bagues pour un lépreux. On avait pour cela des prétextes pour l'écarter [...]. Mais quand l'Afrique découvrit d'abord le parti unique [...] puis les coopératives qui cassèrent le commerce, il y avait quatre-vingts occasions de contenter et de dédommager Fama qui voulait être secrétaire général d'une sous-section du parti ou directeur d'une coopérative [...] Les deux plus viandés et gras morceaux des Indépendances sont sûrement le secrétariat général et la direction d'une coopérative... Le secrétaire général et le directeur, tant qu'ils savent dire les louanges du président, du chef unique et de son parti, le parti unique, peuvent bien engouffrer tout l'argent du monde sans qu'un seul oeil ose ciller dans toute l'Afrique. (p. 24-25)

Plus tard, lorsque Kourouma veut dénoncer la répression arbitraire d'un régime qui invente de faux complots pour éliminer brutalement ses opposants (c'est l'objet de tout le chapitre 1 de la troisième partie, p. 151-170), il ne fait pas faire d'analyse politique par le truchement de son narrateur qui condamnerait la tyrannie d'un tel régime. Il donne à vivre l'épisode à l'état brut, sans idéologie, par les yeux de Fama qui se trouve lui-même par hasard victime de cette répression et qui lit ce qu'il lui arrive à l'aune de sa grille culturelle malinké : sans comprendre les motivations du régime ni contester sa légitimité, s'en prenant seulement au destin et à sa propre maladresse et s'en remettant à la volonté d'Allah.

Dans un autre ordre d'idées, Kourouma ne fait pas non plus explicitement condamner par un point de vue idéologique de son narrateur, le machisme rétrograde de la société traditionnelle qui impose l'excision aux femmes, en fait des objets sexuels qu'on peut violer impunément, à qui on impute systématiquement la responsabilité de la stérilité. Au contraire, ces pratiques et ces façons de voir sont implicitement légitimées par la subjectivité des personnages malinké, tant masculins que féminins (les femmes étant partiellement aliénées au point de vue masculin). C'est l'agencement événementiel du récit par le narrateur qui instaure le doute et suggère la cruauté inhumaine de l'excision, la probabilité du viol de Salimata (non par un génie comme elle le pense avec toute la communauté, mais par le féticheur Tiécoura), la stérilité probable de Fama à l'inverse de ce que professe la version officielle.

Ces illustrations qu'on pourrait multiplier à l'infini, montrent bien le principe de fonctionnement de ce roman pour faire sens : le point de vue malinké, qui est toujours celui à partir duquel est perçu, au premier degré, l'univers diégétique, est à porter au crédit d'une instance d'énonciation floue et ambiguë, oscillant en permanence entre les personnages et le narrateur. Mais

c'est un point de vue biaisé dont la subjectivité est sans arrêt questionnée, sans que cela soit explicitement souligné, par la représentation objective de la succession événementielle de l'intrigue qui ouvre un espace de soupçon par rapport à la pertinence de cette vision malinké. La posture malinké est donc d'abord là pour permettre la mise en place dans le roman du jeu du double-entendre. Ni les personnages, ni le narrateur textuel ne sont donc en l'occurrence les porte-parole de l'auteur, tout malinké qu'il soit lui-même.

Le message de Kourouma, si message il y a – ce que je crois car, à mes yeux, il s'agit bien d'un roman politiquement et socialement engagé –, ne coïncide donc pas avec la vision malinké présentée dans le roman, mais est à construire par le lecteur selon un mécanisme à double détente. Les points de vue malinké de Fama et de Salimata, en principe cautionnés par le narrateur qui les présente, sont à relativiser :

– d'une part, par ce qui nous est donné à connaître de la subjectivité de ces personnages : un vieux féodal réactionnaire déclassé et dépassé, une femme qui malgré sa révolte parfois courageuse reste grandement aliénée à l'idéologie dominante. La prise en compte de cette subjectivité par le lecteur le conduit à prendre ses distances avec la vision qu'ils proposent des événements, voire à en prendre le contrepied. Ce qui est loué ou admis de leur point de vue malinké devient, par le procédé de l'ironie, objet de critique du point de vue de l'auteur et par voie de conséquence du lecteur ;

– d'autre part, par l'agencement de la succession événementielle qui oriente volontairement le lecteur vers une autre interprétation que celle qui est proposée par une instance d'énonciation qui s'affiche malinké.

La posture malinké affichée dans *Les Soleils des Indépendances* ne saurait donc se réduire à un simple affichage identitaire pour conférer au roman son « africanité » au moyen d'une sorte de « couleur locale ». Le but de Kourouma n'est sans doute pas non plus, par le biais de cette posture, de faire une promotion des valeurs et des pratiques de la société malinké (comme c'était le cas dans *L'Enfant noir* par exemple) ; pas plus d'ailleurs qu'il ne cherche à en faire le procès systématique. En malinké lucide, il assume cette culture, sans la renier ni chercher à la sacraliser en la plaçant sur un piédestal. Et si l'auteur ne s'assimile pas à ses personnages, nul doute cependant qu'il les considère, eux et la vision dont ils sont porteurs, avec une certaine empathie. S'il y a un regard ironique parfois porté sur Fama ou sur Salimata, il s'agit toujours d'une ironie indulgente et plutôt bienveillante.

Avec un œil presque ethnologique, Kourouma voit les mérites de cette culture aussi bien qu'il en décèle les faiblesses avec, en permanence, un pied dedans et un pied dehors.

Les collages qu'il fait de son patrimoine oral sont à ce propos assez significatifs. Il montre en les amalgamant souvent à l'intrigue que ces œuvres patrimoniales ne se réduisent pas à de simples divertissements ludiques mais qu'elles nourrissent la vie des usagers aux temps forts de leur vie, comme

ce chant de noce que Fama se rappelle à un moment d'intense émotion (p. 102) ou comme le récit de fondation de Togobala qu'au cours d'une nuit d'insomnie, Fama cherche à interpréter à la lumière des événements présents (p. 97-100).

Mais en même temps l'intellectuel prend ses distances avec la prétendue « véracité » de la tradition orale, en présentant deux versions contradictoires de cette chronique de fondation, l'une officielle et présentable, l'autre beaucoup plus impertinente qui circule en quelque sorte sous le manteau :

Il existe une autre version.

Souleymane et son escorte débouchèrent bien sur Toukoro un vendredi à l'heure de l'ouebi. Le chef de Toukoro dormait, ivre de dolo au milieu de ses sujets qui le secouèrent en disant : « Le grand marabout sur le coursier blanc avec une forte escorte traverse le village. »

« Qu'on me laisse dormir ! » se contenta-t-il de murmurer. Quand le chef fut dessoulé, un messenger fut aussitôt dépêché. Mais Souleymane ne pouvait plus retourner, il était à mi-chemin entre deux terres, il campa où le messenger le rattrapa et planta là de nombreuses paillotes (togobala). (p. 98)

Cet épisode qui rapporte que le chef de Toukoro était ivre est évidemment peu acceptable pour une société devenue d'obéissance strictement musulmane. La juxtaposition des deux versions, l'officielle et l'officieuse est une façon pour Kourouma de suggérer que la tradition orale arrange la vérité historique en la falsifiant pour les besoins idéologiques de son évolution.

Ce jeu du dedans et du dehors est véritablement le principe structurant de l'œuvre et tout le génie de Kourouma est précisément de ne pas trancher en faisant basculer son narrateur d'un côté ou de l'autre.

À ce propos, la fonction narrative (dans l'économie générale des *Soleils des Indépendances*) de ce mythe de fondation de Togobala est tout à fait significative. Ce récit se situe aux pages 97-100 d'un roman qui en fait 196, c'est-à-dire en son exact milieu, et en fait le pivot de l'intrigue. Qu'on se souvienne en effet de la prédiction qui est faite à Bakary, le descendant de Souleymane, lorsqu'il va consulter les oracles pour savoir s'il peut ou non accepter le pouvoir que lui offrent les conquérants malinké. Ces oracles lui révèlent que s'il prend le pouvoir sur le Horodougou sa descendance faiblira progressivement pour s'assécher définitivement un jour lointain un jour lointain où « le soleil ne se couchera pas, où des fils d'esclaves, des bâtards lieront toutes les provinces avec des fils, des bandes et du vent, et commanderont [...] » (p. 99)

Et, dans l'angoisse de son insomnie, Fama se demande si ce temps n'est pas arrivé, puisqu'il ne reste plus que lui, un homme déchu et sans descendance « dans une ville où le soleil ne se couche pas (les lampes électriques éclairant toute la nuit dans la capitale) où les fils d'esclaves et les bâtards commandent, triomphent, en liant les provinces par des fils (le téléphone !), des bandes (les routes !) et le vent (les discours de la radio !). » (p. 100)

Dans ce passage, on a non seulement un récit de tradition orale (sous forme d'un genre connu de la littérature orale malinké), mais aussi une interprétation de ce récit par un personnage, à la lumière des événements contemporains. Est ainsi suggéré au lecteur que les œuvres de tradition orale ne sont pas des objets caducs, mais sont encore capables d'avoir une certaine actualité susceptible de nourrir et d'orienter la vie des contemporains. Or, précisément, le dénouement de l'intrigue des *Soleils des Indépendances*, consacrant la fin sans postérité du dernier descendant de la dynastie Doumbouya sonne comme un accomplissement de ce récit mythique.

Le roman devient en quelque sorte l'attestation de la puissance du mythe et, comme tel, il peut aussi être vu, en même temps qu'un roman engagé qui fait le procès de la société, comme un authentique produit de la culture malinké.

La posture malinké demeure donc toujours volontairement ambiguë. C'est cette ambiguïté même qui en fait un habile procédé permettant à l'auteur d'échapper aux pièges du didactisme bien-pensant en lui évitant de faire les critiques et les dénonciations de la société postcoloniale selon un point de vue idéologique d'intellectuel. Au lieu de cela, il suggère ces critiques indirectement, suivant une optique biaisée et fausement naïve qui laisse toute sa place à l'ironie. Celle-ci repose sur un décalage permanent entre la vision de la diégèse (prétendument malinké) proposée par le narrateur ou ses héros et l'agencement narratif de cette diégèse par l'auteur, qui invite à une autre lecture.

Jean Derive

Université de Savoie/LLACAN

Références bibliographiques

- AKROBOU, E. A., « La traduction de la culture et de l'oralité à travers l'écriture romanesque de Kourouma », *Francofonía* (Cadiz), n° 15, 2006, p. 201-214.
- BADDAY, M. S., « Ahmadou Kourouma, écrivain africain », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 10, 1970, p. 3-8.
- BORGOMANO, M., *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- DERIVE, J., « L'utilisation de la parole traditionnelle dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma », communication au colloque « Mutation des mythes traditionnels africains dans la littérature moderne », Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Limoges, mai 1977 (publiée sous forme condensée dans *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 54-55, 1979-1980, p. 103-110).
- DERIVE, J., « Quelques propositions pour un enseignement des littératures africaines francophones en France. L'exemple d'un roman : *Les Soleils des Indépendances* », in *Littératures africaines et enseignement*, Actes du colloque de Bordeaux, 15-17 mars 1984, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985, p. 57-96.
- DJIAN, J.-M., *Ahmadou Kourouma*, Paris, Seuil, 2010.
- Études françaises*, « Ahmadou Kourouma ou l'écriture comme mémoire du temps présent », numéro préparé par J. Senujanga et A. Tcheuyap, n° 42 (3), 2006.
- GASSAMA, M., *La Langue d'Ahmadou Kourouma*, Paris, ACCT, Karthala, 1995.
- GYASI, K. A., *The Francophone African Text. Translation and the Postcolonial Experience*, New York, Peter Lang, 2006.
- JEUSSE, M.-P., *Les Soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma : étude critique*, Paris, Abidjan, Nathan, Les Nouvelles éditions africaines, 1984.
- MAGNIER, B., « Ahmadou Kourouma. Propos recueillis par... », *Notre librairie*, n° 87, 1987, p. 10-15.
- M'LANHOR, J., éd., *Essai sur Les Soleils des Indépendances (d'Ahmadou Kourouma)*, Abidjan, Les Nouvelles éditions africaines, 1978.
- MORUWAWON, B. S., « Analysis of Adrian Adams' French Translation of *Les Soleils des Indépendances* into English » ; www.iudergi.com/tr/index.php/ceviri/article/viewFile/9247/8594, 2011.
- NICOLAS, J.-C., *Comprendre Les Soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Issy-les-Moulineaux, Les classiques africains, 1985.

Notre librairie. Revue des littératures du Sud, Cahier spécial : « Ahmadou Kourouma, l'héritage », n° 155-156, juillet-décembre 2004.

OUÉDRAOGO, J., éd., *L'Imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris, Karthala, 2010.

Présence francophone, « Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent », dossier présenté par C. F. Coates, n° 59, 2002.

Research in African Literatures, « Dossier Kourouma », présenté par J. Ouédraogo, n° 38 (2), 2007, p. 77-139.

SKATTUM, I., *Passion et poésie. Analyse stylistique d'un roman africain*, Les Soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma, mémoire de maîtrise, Oslo, Université d'Oslo, 1981 ; www.duo.uio.no/publ/ILOS/1981/153995/IngseSkattumPassionetPoesie.pdf.

XAVIER GARNIER

VILLE, VILLAGE ET BROUSSE : LECTURE GÉOCRITIQUE
DES *SOLEILS DES INDÉPENDANCES*

Le premier roman d'Ahmadou Kourouma est tissé de mouvements. Fama, le personnage principal, ne reste jamais en place. Même lorsqu'il est dans sa couche, auprès de son épouse Salimata, son corps endormi se tend en ruades sous les morsures des punaises. Ce mouvement semble vouloir ne jamais s'arrêter, surtout pas au moment de sa mort dans un convoi sanitaire lancé à travers la brousse et où Fama, dans son délire de mourant, se voit : « [...] sur un coursier blanc qui galope, trotte, sautille et caracole » (p. 195). Un tel mouvement perpétuel, qui entraîne tout le livre de Kourouma, semble pourtant inscrit entre deux bornes bien fixées par la dualité village/capitale.

Dès l'*incipit* du roman, il nous est dit que la mort est le moment par excellence de déclenchement d'un grand mouvement par lequel on mesure l'espace entre la capitale et le village natal. L'ombre du défunt Ibrahima Koné, qui fait un aller retour de plus de deux mille kilomètres « dans le temps de ciller l'œil », témoigne de cette affiliation du mouvement à l'espace et non plus au temps. À la différence de la définition aristotélicienne selon laquelle le temps est la mesure du mouvement, pour le Kourouma du *Soleil des Indépendances* c'est l'espace qui est la mesure du mouvement. Derrière cette redéfinition un peu abstraite, il y a un enjeu politique majeur que je voudrais faire apparaître.

La double polarisation de l'espace entre le village natal et la grande ville est, depuis l'époque coloniale, un lieu commun de la littérature africaine permettant de faire jouer l'opposition tradition/modernité. L'alibi impérial d'une modernité civilisatrice, qui pénétrerait sur le continent par les villes, nourrit explicitement l'idéologie coloniale depuis l'origine. Dakar, mais aussi Abidjan, sont pensées dès leur création comme des avant-postes de la modernité occidentale. La différence entre les modes de vie urbain et villageois est perçue dans une perspective temporelle : la ville étant tournée vers l'avenir, tandis que le village est ancré dans le passé. Si plusieurs romans africains de la période du combat anticolonialiste ont tenté de renverser la dualité en faveur d'une nouvelle

modernité villageoise à l'africaine¹, le roman de Kourouma déjoue le piège temporel que nous tend la tenaille tradition/modernité par une spatialisation systématique du roman, et particulièrement des mouvements qui l'animent.

Une lecture géocritique du roman de Kourouma nous permettra de faire apparaître sous un nouveau jour la charge politique de ce texte, notamment du point de vue de l'instrumentalisation de la dualité ville/village et du jeu d'assignations identitaires que celle-ci induit. La spatialisation du mouvement, qui va nous intéresser ici, s'opère dans le texte par le biais de trois lieux distincts que sont la ville, le village et la brousse et dont les moments de déploiement privilégiés correspondent aux trois grandes parties du roman.

1. Ville – un espace circulatoire

La capitale de la Côte des Ébènes est organisée autour d'une lagune qui sépare le quartier nègre au sud de la ville blanche au nord, avec ces « blancs immeubles » qui retiennent au crépuscule les derniers rayons du soleil sur leurs façades². On reconnaît aisément Abidjan dans la description assez précise de la disposition des lieux comme le pont sur la lagune, le port, le marché, etc. Les itinéraires urbains de Fama (aux chapitres 1 et 2) et de Salimata (aux chapitres 3 et 4) se répondent et se complètent. La ville est un espace de circulation généralisée, elle existe d'abord par sa façon d'imposer des itinéraires aux passants. La perception du temps est elle même prise dans cette logique itinérante :

Un bout de temps éloignait encore de l'heure de la quatrième prière, le temps de marcher vite et d'arriver à la mosquée. Il évita deux taxis, tourna à droite, contourna un carré, déboucha sur le trottoir droit de l'avenue centrale et se mêla à la foule coulant vers le marché. (p. 21)

Le « bout de temps » est rempli par un itinéraire. Aux secondes et aux minutes sont substitués les changements de trottoir, bifurcations ou contournements d'immeubles. On retrouve ce même rapport entre temps disponible et description d'itinéraire du côté de Salimata :

La journée restait longue encore : le marché à parcourir, le riz à cuire et à vendre, le marabout à visiter et tout cela avant la troisième prière. [...] Elle renoua son pagne, rajusta sa cuvette de riz, descendit la plate-forme, traversa la rue, le quai, marcha le long du trottoir gauche. Aux bords du quai grouillaient les dépotoirs qui pimentaient et épaississaient les odeurs âcres de la lagune. Elle retint son souffle, marcha la rigole creusée par les pieds nus des passants, arriva à la plate-forme du quai chauffée par les appels des patrons des bateaux. Une chaloupe partait, Salimata y embarqua. (p. 51)

¹ Je pense notamment à *Au pays mon beau peuple* de Ousmane Sembène (1957) ou à *Maimouna* d'Abdoulaye Sadj (1958).

² Cf. la description de la ville par Fama, p. 11-12.

Pour nos deux protagonistes la ville est un espace à parcourir subdivisé par les pauses que représentent les cinq prières. Cette dimension circulatoire nous amène à un premier motif clé de l'écriture de la ville, présent dans la tradition occidentale depuis l'Antiquité: le grouillement de la foule et les embarras de la circulation. C'est depuis la rue qu'on fait l'expérience de la ville, dans la bousculade rendue plus intense par les resserrements de l'espace.

Les foules grouillantes ne submergent pas la ville, elles se coulent en elle se concentre en des lieux stratégiques puis se redistribuent pour se retrouver ailleurs. Les mouvements des personnages principaux sont indissociables de ces mouvements collectifs qui interagissent sans cesse avec eux soit pour les entraîner, soit pour les entraver. Il y a là une différence entre les trajectoires de Fama et Salimata qu'il est important d'analyser pour comprendre la logique de l'espace urbain dans ce roman.

Fama est à contre-courant de la foule, sa traversée urbaine est faite de chocs et de contrechocs, il est une silhouette désancrée ballottée par la foule. Il passe ses journées à échanger des salutations sans que se tisse autour de lui un quelconque tissu social. La circulation des paroles ne lui garantit aucun espace sécurisé, au contraire elle semble être associée à ce que Fama appelle la bâtardise, à savoir la confusion des espaces.

Pourtant il semble bien rester quelques principes d'organisation sociale puisque Fama est immédiatement reconnu par le griot comme le prince du Horodougou lorsqu'il arrive, au début du roman, à l'enterrement d'Ibrahima Koné. Mais la scène qui s'ensuit révèle ce qu'il est advenu de cette identité : Fama n'est plus un prince mais un individu qui porte un titre de prince. En insultant Fama, en le renvoyant à sa honte, Bamba ne s'adresse pas au prince, mais à l'individu que la ville a fait de lui. Toutes les ruminations intérieures de Fama au cours de son itinéraire urbain disent le processus d'individuation qui l'a mené là où il en est. Il a tenté sans succès de se placer dans le jeu politique au tournant des Indépendances. Fama n'a rien du prince déchu victime d'un processus historique qui le dépasse. Il n'est pas étranger aux intrigues urbaines et il a floué tout autant qu'il s'est fait flouer³. Fama est un individu parmi d'autres, son titre de prince, ses prières à Allah, ces imprécations contre les bâtardises sont de simples attributs d'un citadin que tous perçoivent, et sa femme la première, comme « vidé ». On pense à ces silhouettes des romans urbains de Balzac, celle de Ferragus par exemple, qui ont dépensé toute leur énergie et restent là, au milieu de la ville, comme des coquilles vides, épuisées et éteintes.

Désœuvré, Fama ne sait où ranger son grand corps que la foule vient bousculer en permanence. Mais bien qu'elle soit vidée, la silhouette de Fama n'est pas prostrée, son corps est habité par une tension constante. Il est pris dans le flux circulatoire urbain et ressemble à l'homme des foules de la nouvelle

³ En témoigne son « sourire narquois » lorsqu'il contourne la boutique d'Abdajoui, l'usurier qu'il a semble-t-il bien l'intention de ne jamais rembourser (p. 24).

d'Edgar Poe tel qu'il est analysé par Walter Benjamin dans son article sur Baudelaire :

Le déplacement de l'individu s'y trouve conditionné par une série de chocs et de heurts. Aux carrefours dangereux, les innervations se succèdent plus vite que les impulsions d'une batterie. Baudelaire parle de l'homme qui s'immerge dans la foule comme dans un réservoir d'énergie électrique. Un peu plus loin, décrivant l'expérience du choc, il parle d'un « *kaléidoscope* doué de conscience »⁴.

L'expression convient parfaitement à l'expérience que Fama fait de l'espace urbain. Celui que Salimata appelle le « vidé » est un formidable capteur de la tension environnante. La scène d'orage qui clôt le parcours urbain de Fama à la fin du chapitre 2 mérite à cet égard toute notre attention.

La ville de Fama est à ciel ouvert. La course des nuages épouse les mouvements des foules urbaines dans une même « bâtardise ». À la foule grouillante des badauds, Fama associe systématiquement la course des nuages qui s'amoncellent pour préparer les « malsains orages des fins d'après-midi » (p. 11)⁵. Les foules urbaines sont instables et électriques comme les masses nuageuses.

Fama est dans une mosquée lorsque l'orage éclate, mais le vent et la pluie passe par les ouvertures et met sens dessus dessous l'intérieur et l'extérieur de l'édifice :

Les première gouttes mitraillèrent et se cassèrent sur le minaret. Fama redescendit dans la mosquée. Un vent fou frappa le mur, s'engouffra par les fenêtres et les hublots en sifflant rageusement. Les mendiants entassés dans l'encoignure s'épouvantèrent et miaulèrent d'une façon impie et maléfique qui provoqua la foudre. Le tonnerre cassa le ciel, enflamma l'univers et ébranla la terre et la mosquée. (p. 27)

Dans cette scène, Fama n'est pas mêlé aux mendiants affolés qui se « cramponnent comme des petits singes aux murs », l'orage semble au contraire donner plus d'intensité à sa prière. Mais cette prière est nourrie par les excitations de la bâtardise, elle est contaminée par le corps hypersexualisé de Salimata. L'espace ouvert de la mosquée, pris dans l'orage, porte à incandescence la logique individualiste urbaine et l'inscrit dans le cercle sans limites d'Allah. Toute la frénésie de la ville est entrée dans la mosquée, se mettant sous sa juridiction : la bâtardise urbaine est comprise par Allah.

Le parcours urbain de Salimata se termine également par un orage, à la fin du chapitre 4, mais celui-ci obéit à des modalités différentes qui fait écho à la tout autre logique de ce parcours. L'orage de Salimata éclate alors qu'elle est en consultation chez le marabout Abdoulaye où elle cherche à trouver la

⁴ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 361.

⁵ Sur l'association entre les foules et les nuages, cf. p. 20.

fécondité. Au contraire de la mosquée, la maison du marabout est un refuge étanche :

La porte était bien close. Dehors hurlait le vent, battait la pluie. Sous un orage pareil, personne ne pouvait arriver et les surprendre. (p. 27)

Alors que Fama est dans un édifice ouvert aux quatre vents, Salimata se retrouve dans un abri bien protégé. Il y a là une distinction importante entre les deux itinéraires urbains qui renvoient à deux perceptions différentes de la ville.

Salimata traverse la ville pour se rendre d'un lieu clos à un autre dans un aller retour entre le quartier nègre et la ville blanche : chambre à coucher, cuisine où elle prépare la bouillie, mosquée, cuisine, pirogue (première traversée de la lagune), chantier dans la ville blanche où elle vend la bouillie, chaloupe (deuxième traversée de la lagune), marché du quartier nègre, passage à la maison pour cuire le riz, bateau (troisième traversée de la lagune), marché de riz cuit, bateau (quatrième traversée de la lagune), case du marabout Abdoulaye. À de nombreuses étapes le texte insiste sur la clôture et le caractère étouffant des lieux. C'est ainsi que le marché du quartier nègre est en surchauffe :

Les toits des hangars accrochés les uns aux autres multipliaient, modelaient et gonflaient tout ce vacarme d'essaim d'abeilles, d'où cette impression d'être enfermé, d'être couvert comme un poussin sous une calebasse qu'on battrait. (p. 54)

À la ville à ciel ouvert de Fama, répond la ville comme succession de lieux clos chez Salimata. La ville de Salimata est matricielle et la jeune femme y trace une ligne de vie. À la différence de Fama, Salimata tisse des liens sociaux au long de son itinéraire. Les salutations, bénédictions, vœux de prospérité participent d'un tissage de l'espace urbain comme espace social. Salimata fait la ville par son parcours, elle la rend habitable. Là où le parcours de Fama manifestait la ville comme un espace livré à des individus déconnectés, celui de Salimata renvoie à la ville comme espace relationnel⁶. Le corps de Salimata n'est pas pris dans un jeu de chocs et de contrechocs, mais il s'insère dans des flux mis en mouvement par des espaces de socialité. Chaque contact établi par Salimata esquisse un de ces espaces habitables au cœur de la ville.

Si ces espaces clos sont souvent apaisants et rassurants comme la pirogue de la première traversée de la lagune où Salimata retrouve une amie et se laisse bercer par le chant du batelier, d'autres sont menaçants et renvoient directement à la série des lieux sanglants qui ont ponctué son destin d'excisée : le champ de l'excision barré par un mont boisé et encadré par « le chant criard des matrones », la case terrifiante du féticheur Tiécoura où elle sera violée, la case de la retraite des excisée, la case nuptiale de son premier mari Baffi, la case où la séquestre son deuxième mari Tiémoko. Cette ambivalence du lieu clos est un ressort important du texte.

⁶ Pour une mise en œuvre de cette distinction dans le champ de l'anthropologie urbaine on lira avec profit le livre de Michel Agier, *Esquisses d'une anthropologie de la ville. Lieux, situations, mouvements*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009.

C'est toujours de l'intérieur de ces espaces clos que le danger surgit, comme une poussée obscure que réveille le corps de Salimata. On pense à la tentative de viol par Abdoulaye à la fin de la première partie, mais aussi à la scène du pillage du petit marché par les mendiants. Cette dernière scène révèle non seulement la réalité prédatrice de ces foules urbaines en mouvement pour la survie, mais plus largement la vertigineuse déroute du jeu symbolique qui est cherché à fonder la ville comme espace social. Le voile sémiotique se déchire et sous la posture codifiée du mendiant pousse le visage inhumain du prédateur. En montrant les plats vides aux mendiants Salimata veut leur dire qu'elle n'a plus de nourriture à distribuer sans comprendre que par ce geste même elle les invite à chercher l'argent dans les replis de son pagne :

Besaciers en loques, truands en guenilles, chômeurs, tous accouraient, tous tendaient les mains. Rien! Il ne restait plus un seul grain de riz. Salimata le leur avait crié, le leur avait montré. Ne voyaient-ils pas les plats vides ? Elle leva les plats un à un, présenta les fonds un à un et les entassa à nouveau. Ils accouraient quand même, venaient de tous les coins du marché, s'amassaient, se pressaient, murmuraient des prières. Ils dressèrent autour de Salimata une haie qui masqua le soleil. La vendeuse comme du profond d'un puits leva la tête et les regarda; ils turent leurs chuchotements et silencieux comme des pierres présentèrent leurs mains, leurs infirmités. Leurs visages ridés devinrent froids, même durs, leurs yeux plus profonds, leurs narines battirent plus rapides, les lèvres commencèrent à baver. D'autres arrivaient toujours et s'ajoutaient. Ils commencèrent à se pousser pour tendre les mains et reprirent le chuchotement des prières et des noms d'Allah. Alors Salimata entendit la menace, comprit les intentions des solliciteurs. (p. 62)

Cette scène, avec toute sa violence et son humour, dit de la façon la plus claire la nature du régime de signes que déploie l'espace urbain dans *Les Soleils des Indépendances*. Sous le jeu du donner et du recevoir, que Salimata fait fonctionner à plein dans l'espace urbain, gronde une menace animale toujours prête à éclater comme un orage.

Les mendiants forment la véritable âme des foules urbaines. Ils sont omniprésents, pressés et inquiétants. Nous avons vu que Fama a affaire à eux à la mosquée des Dioulas et Salimata au petit marché de la ville blanche. Ils obéissent à des pulsions animales prédatrices qui ruinent les efforts de faire de la ville un lieu de sociabilité. La positivité de Salimata achoppe sur l'animalité prédatrice de mendiants dont le nombre grossit au fur et à mesure que se vident les villages. Faut-il penser, avec Fama, que le village renvoie à un monde sans mendiants, un monde social légitime où chacun aurait sa place?

2. Village – la duplicité du « monde légitime »

L'espace villageois se révèle à nous sous les yeux de Fama à la suite d'un long voyage en camion. La première saisie visuelle est sans appel :

Au nom de la grandeur des aïeux, Fama se frotta les yeux pour s'assurer qu'il ne se trompait pas. Du Togobala de son enfance, du Togobala qu'il avait dans le cœur il ne restait même plus la dernière pestilence du dernier pet. En vingt ans le monde ne s'était pourtant pas renversé. Et voilà ce qui existait. De loin en loin une ou deux cases penchées, vieilloties, cuites par le soleil, isolées comme des termitières dans une plaine. Entre les ruines de ce qui avait été des concessions, des ordures et des herbes que les bêtes avaient broutées, le feu brûlées et l'harmattan léchées. De la marmaille échappée des cases convergeait vers la camionnette en criant : « Mobili! », en titubant sur des jambes tiges de mil et en balançant de petites gourdes de ventres poussiéreux. Fama songea à des petits varans pleins. Enfin un repère ! Fama reconnut le baobab du marché. Il avait peiné, il était décrépiti lui aussi ; le tronc cendré et lacéré, il lançait des branches nues, lépreuses vers le ciel sec, un ciel hanté par le soleil d'harmattan et par les vols des vautours à l'affût des charognes et des laissées des habitants se soulageant derrière les cases. La camionnette s'arrêta. (pp. 102-103)

Un des motifs les plus souvent repris par les littératures africaines depuis l'époque coloniale, celui de ce que Léopold Sedar Senghor appelait le « Royaume d'enfance » est ici cruellement prolongé. On pense à *L'Enfant noir*, le petit roman de Camara Laye paru en 1954, qui raconte les souvenirs d'enfance de l'auteur dans un village de Haute-Guinée. De la vie organique harmonieuse du village d'antan, il ne reste, semble-t-il, plus rien. Les charognards, hyènes et vautours, ont pris le pouvoir sur l'espace villageois. Fama, enfin rentré dans ce qu'il croyait être le cœur de son royaume, est totalement désorienté. Cette arrivée à Togobala est un moment clé du roman qui correspond à l'effondrement de ce que Fama croyait être le centre de gravité de son espace de prince.

Les deux premiers chapitres de la deuxième partie sont importants pour comprendre le rôle que va jouer le village dans le dispositif spatial que déploie le roman. En consacrant deux chapitres au voyage, Kourouma nous fait moins sentir la distance entre la ville et le village, qu'il n'établit un fil de continuité entre les deux. La route bitumée se transforme en piste poussiéreuse au début du deuxième chapitre, mais le texte continue à signaler de façon insistante la succession des virages, des montées et des descentes.

Fama fait l'expérience de la prophétie de la fin de la dynastie des Doumbouya qui arriverait le jour où les provinces seraient liées par « des fils (le téléphone !), des bandes (les routes !) et le vent (les discours et la radio !) » (p. 100). Ce que Fama comprend avec nous en découvrant Togobala, c'est que le continuum est établi, que le clivage ville/village ne résiste pas à la circulation routière et à la mise en réseau. La piste est un prolongement de la route, qui est un prolongement de la rue ; toutes disent la primauté du mouvement. Le village de Togobala est au bout de la chaîne d'une succession de villages qui se ressemblent tous :

Fama clignait de l'œil, un autre passait. Un autre village, sosie du premier village traversé. Le petit marigot, les cases rondes, le même toit de chaume, puis le bois sacré, les bœufs mâchant paresseusement et les enfants aux fesses nues,

aux ventres de gourdes, toujours apeurés, toujours braillards. Après le village il clignait de l'œil. Une autre brousse écrasée par le soleil, le même horizon harmattan, le même ciel serein, puis un autre virage à droite, son arbre de karité penché avec les branches dénudées, sa bande de singes fuyards et criards toujours surpris, toujours moqueurs. Et enfin un autre parcours droit s'arrêtant au sommet d'une colline avant la descente jusqu'à un autre village. (p. 94)

Le principe de symétrie qui organise ce texte prend les aperçus de la brousse et des villages dans la monotonie d'un même moule syntaxique. L'espace piétine, comme pris dans une sempiternelle répétition. Le regard de Fama obéit à une logique de perception urbaine, avec le principe de mise en série des villages, qui sont autant d'étapes potentielles dans un itinéraire qui relie une ville à une autre. Togobala ne sera qu'une étape pour la camionnette qui le transporte. Au retour, il lui faudra marcher à pied jusqu'à la ville-frontière pour prendre un des « camions du Sud » qui s'y arrêtent les jours de marché (p. 147).

Pas d'exotisme villageois possible dans ces conditions. On retrouve au village les mêmes maux que l'on connaissait en ville. Par exemple les mêmes insectes (puces, poux, punaises) viennent déranger le sommeil de Fama dans la Capitale⁷, à Bindia, la ville étape de son premier voyage⁸, et à Togobala, au cœur de la case patriarcale⁹. Ces insectes silencieux ont une fonction très importante dans le roman : ils ramènent le personnage à la vulnérabilité de son corps et l'inscrivent par là-même dans un espace concret. À chaque morsure qui prolonge ses nuits blanches, Fama prend la mesure du lit ou de la case dans laquelle il essaie de dormir.

Les lieux eux-mêmes se répondent en écho de la ville au village : les cimetières ne parviennent nulle part à maintenir les corps enterrés (p. 24, 119), les événements météorologiques viennent de la même façon interférer dans les affaires humaines (coup de sirocco qui vient prolonger le chant des pleureuses, p. 106), le vent et le soleil participent à la prière sur la tombe de Lacina (p. 120).

Face à l'extrême pauvreté du village, Fama comprend vite que ceux qui s'en sortent le font grâce à leurs connexions avec la ville, et bien au-delà. C'est à Togobala qu'il est question dans le roman d'un élargissement à l'espace mondial. Étrange renversement qui nous révèle un nouveau rapport entre le village et la ville. Seuls peuvent se maintenir au village « les vieux et les chefs de famille qui ont des secrets » (p. 107), celui du griot Diamourou nous renvoie à un espace mondial :

⁷ « Salimata fut interrompu sans ses réflexions par une ruade de Fama sûrement piqué par une punaise » (p. 36).

⁸ « Fama fut réveillé en pleine nuit par les picotements de ses fesses, dos et épaules qui cuisaient comme s'il avait couché dans un sillon de chiendent. Le lit de bambou était hérissé de mandibules, était grouillant de punaises et de poux » (p. 98).

⁹ « La case patriarcale, la case royale du Horodougou était une des plus anciennes, dont entretenait les plus vieux, gros et roux rats, poux de cases et cafards. Ils grouillaient et s'agrippaient aux membres; le sommeil et Fama se séparaient » (p. 126).

Savez-vous ce que sont mes deux mulâtres de petits enfants ? L'un est gouverneur de province, secrétaire général et député-maire, l'autre médecin, ambassadeur et directeur de quelque chose dont je ne retiens jamais le nom. Eux aussi envoient au grand-papa et à leur maman. (p. 109)

Diamourou, le griot qui organise l'accueil de Fama au village, et notamment les séances de salutations quotidiennes sur le seuil de la case patriarcale (que Fama rebaptise le « palais des Doumbouya »), est sans doute le personnage le plus déterritorialisé du roman. Le cérémoniel « monde légitime » qu'il fait exister autour de Fama est sous-tendu par une circulation d'argent bien étrangère au monde du Horodougou.

L'espace secret très ouvert de Diamourou est garanti par Allah et ses bénédictions. Nous avons vu que Fama lui-même avait tout tenté pour obtenir un moyen de profiter matériellement des Indépendances. Faire jouer ses relations, prendre les bons contacts suppose de s'installer dans un espace le plus élargi possible, à l'extension aussi illimitée que celui que peut garantir Allah. La pratique de l'Islam est dans le roman étroitement liée à une nécessité d'exister dans un espace mondialisé. Le bel ordonnancement des cérémonies d'accueil de Fama et d'enterrement du cousin Lacina fait exister un espace protocolaire en phase avec le désordre mondial dont témoigne tout le roman.

Je voudrais m'arrêter sur l'épisode du palabre avec Babou, le président du village et du comité, en présence du délégué du sous-préfet, palabre convoqué pour vérifier que le retour de Fama au village n'est pas une manœuvre contre-révolutionnaire. Diamourou d'une part et le griot du comité d'autre part se chargent d'ouvrir le palabre, comme on déploie un espace scénique :

Les griots d'abord. Ils préfacèrent le palabre, parlèrent de fraternité, d'humanisme, d'Allah, de la recherche serrée de tous les petits grains de la vérité et pour rassurer la population en chômage saisonnier craignant d'être frustrée d'un spectacle de qualité, les griots annoncèrent que le palabre serait long, deux ou trois nuits s'il le fallait, pour creuser et tirer la vérité pure et blanche comme une pépite d'or. (p. 133-134)

Une fois le palabre installé, c'est en termes d'espace que Kourouma décrit l'avancée des paroles. Le palabre est un espace cérémoniel très codé, où la parole est tissée de proverbes, et où les pièges sont partout dissimulés. Babou, le président du comité, est du village et parvient à « avancer dans le dire comme on marche dans un marais, en tâtant, en promenant des regards interrogatifs, recueillant quelques approbations avant de lâcher un autre mot » (p. 134), par contre le délégué du sous-préfet, qui est un étranger, se retrouve piégé dans le palabre « comme celui qui se surprend sur la queue d'une vipère » (p. 136). C'est que, dissimulé sous le palabre, il y a un consensus villageois bien pragmatique pour rester en contact avec tous les partis qui peuvent, un jour ou l'autre, servir à la survie du village.

L'espace villageois est donc totalement informé par la ville et sa bâtardise. L'ordonnancement apparent des cérémonies rituelles est sous-tendu par des négociations très modernes. La tradition n'y est pas un archaïsme, mais une

invention de la bâtardise. Voilà ce que Fama n'a aucun intérêt à s'avouer, mais qu'il sait implicitement car il est malinké, donc pragmatique.

D'une certaine façon Diamourou parvient à ses fins et réussit à faire exister le monde légitime. La preuve en est que Fama, à l'issue du grand palabre, ne sent plus les morsures d'insectes dans la case patriarcale :

Le contentement du petit oiseau sur la branche au réveil du soleil pénétra dans Fama. Cette nuit-là il sombra dans le sommeil d'un homme qui s'est cassé le cou en tombant. Sans ronfler. Pucés, poux, punaises et cancrelats se levèrent et arrachèrent sur tout son corps, même sur les oreilles. En vain. Il ne bougea pas jusqu'au premier chant du coq. La bâtardise n'avait pas gagné Togobala. Merci ! Merci à tous ! (p. 137)

Les insectes, sont bien là, et mordent sauvagement, mais Fama ne les sent plus. Il est immobile et serein, au centre d'un territoire légitime.

Mais il est un autre personnage bien différent de Diamourou pour accueillir Fama à Togobala, un personnage qui obéit à une toute autre logique spatiale, un personnage dont la simple présence gêne le bel ordonnancement du monde légitime auquel aspire le prince du Horodougou : il s'agit de Balla, le féticheur malodorant.

3. Brousse – extraterritorialité de l'espace événementiel

Balla est un allié objectif de Diamourou pour le rétablissement du monde légitime qui verrait Fama reprendre la chefferie, mais il incarne une autre face de ce monde, l'envers de l'ordonnancement cérémoniel, le point aveugle d'Allah. Ce « vieil affranchi » grotesque, aveugle et à moitié sourd, qui a toujours refusé de se convertir à l'Islam, opère dans un espace qui échappe à la maîtrise d'Allah : « le monde invisible des mânes et des génies » (p. 146). Ce monde invisible n'est pas un autre monde. Il existe dans le même espace que le monde visible, mais se caractérise par le fait qu'il est imperceptible. À la dualité du monde légitime et de la bâtardise, vient se substituer une autre dualité, beaucoup plus : celle du monde visible (ou territorial) et du monde invisible (ou extraterritorial). C'est dans le jeu entre ces quatre dimensions de l'espace que se déploie l'espace kouroumien des *Soleils des Indépendances*. Nous avons vu que le continuum ville/village tendait à réduire la première dualité dans un espace de négociations garanties par Allah. La véritable dualité est entre les territoires (qui intègrent villes et villages) et la brousse comme espace événementiel extraterritorial.

L'espace de la brousse est celui qui va nous permettre d'étayer notre postulat de départ sur la priorité de l'espace sur le temps dans le roman de Kourouma. Je voudrais partir du lien étroit qui est établi entre la brousse et la notion clé de destin. Le grand récit de fondation du Horodougou que Kourouma insère dans son texte insiste particulièrement sur la question de la répartition spatiale

des territoires. C'est ainsi que l'on apprend que cette dynastie a été fondée par le marabout Souleymane et ses Talibets à partir d'un campement (Togobala) situé entre deux territoires bambara. Les deux versions différentes qui nous sont données insistent sur ce caractère interstitiel de Togobala, lieu extraterritorial, campement « entre deux terres » (p. 98). Dans cette première période il n'y a pas de possession territoriale, Togobala est un lieu de rayonnement du savoir. Le territoire du Horodougou sera donné plus tard à son descendant Bakary par des conquérants malinkés venus du Nord et c'est à ce moment précis qu'une mystérieuse voix fixe le destin de la dynastie en annonçant sa fin pour des temps ultérieurs. Avec Bakary un lien s'est noué entre le territoire du Horodougou et la dynastie des Doumbouya : le démembrement du territoire entraînera mécaniquement l'assèchement de la descendance. La stérilité de Fama est l'effet d'un arrêt du destin, on l'a vite compris, mais ce destin trouve son ancrage dans le paradoxe spatial à la genèse du Horodougou: un territoire dont la capitale est un lieu « entre deux terres ».

Balla est cet homme de l'entre-deux qui entre en résonance avec le lieu Togobala. Pour Diamourou, Togobala est une capitale territoriale, pour Balla c'est l'épicentre des forces indomptées de la brousse. Si l'ordonnancement rituel du monde légitime renvoyait à l'immobilité, l'espace de la brousse est celui du mouvement pur, en témoigne le récit du combat de Balla contre le buffle-génie, vertigineuse course poursuite d'êtres en métamorphoses (p. 124-125). Le chasseur, qui a fait un pacte avec le génie-buffle avant de le trahir et de le vaincre est désormais assigné à résidence au village, ne pouvant plus mettre un pied dans la brousse en raison de sa trahison. Pour Balla, Togobala n'est pas la capitale d'un royaume, mais un refuge cerné par d'obscures forces.

Ces forces se déchaînent à l'occasion du sacrifice des funérailles du quarantième de Lacina. Le sang des bœufs sacrifiés « bouleverse l'univers » :

De grands couteaux flamboyants fouillèrent, dépecèrent et tranchèrent. Tout cela dans le sang. Mais le sang, vous ne le savez pas parce que vous n'êtes pas Malinké, le sang est prodigieux, criard et enivrant. De loin, de très loin, les oiseaux le voient flamboyer, les morts l'entendent, et il enivre les fauves. Le sang qui coule est une vie, un double qui s'échappe et son soupire inaudible pour nous remplit l'univers et réveille les morts. (p. 141-142)

Cette vertu affolante du sang est aux antipodes du bel ordonnancement cérémoniel auquel aspire Fama lorsqu'il se voit comme un prince. L'indescriptible confusion que déclenche le versement du sang défait, ou dérègle, le territoire.

La destinée de la dynastie des Doumbouya n'est pas fixée par un décret d'Allah, mais obéit à une logique spatiale et territoriale. C'est dans le hiatus entre la brousse et le territoire que tout se joue. La constitution d'un territoire par appropriation d'un espace a sa contrepartie nécessaire, qui est l'établissement d'un destin. On peut relire le dernier chapitre du roman, consacré à la mort de Fama, dans cette perspective. Dans l'enchaînement très mécanique des actions

qui amènent cette mort, il y a un moment clé qui est l'attaque et la morsure du caïman sacré.

De la même façon que « l'Ancienne », la plus âgée des hyènes des montagnes du Horodougou, ou au « Révérend du marigot », le boa annonciateur de nouvelles, les caïmans sacrés sont partie prenante du Horodougou et vont être les instruments de l'effectuation de son destin. Et c'est là qu'est tout le paradoxe fructueux : dans une logique territoriale, le caïman sacré n'aurait pas dû attaquer Fama ; selon la loi de la brousse, cette attaque est parfaitement compréhensible et même attendue ; pour qu'il y ait événement, c'est-à-dire un fait reconnu comme effectuant le destin, il faut superposer les deux logiques et comprendre l'attaque du crocodile comme l'irruption des forces de la brousse dans un point de fragilité du territoire, dans ce lieu « entre-deux terres » que constitue le poste frontière. La morsure de crocodile peut être lue comme l'aboutissement de toutes ces micro-morsures quotidiennes qui affecte le corps de Fama et qui lui permettent de prendre la mesure de la véritable assise du territoire du Horodougou.

S'esquisse alors une tout autre façon d'appréhender l'extension territoriale, non plus comme l'espace contrôlé par une juridiction, mais l'espace hors contrôle de propagation des nouvelles :

Et comme toujours dans le Horodougou en pareille circonstance, ce furent les animaux sauvages qui les premiers comprirent la portée historique du cri de l'homme, du grognement de la bête et du coup de fusil qui venaient de troubler le matin. Ils le montrèrent en se comportant bizarrement. Les oiseaux : vautours, éperviers, tisserins, tourterelles, en poussant des cris sinistres s'échappèrent des feuillages, mais au lieu de s'élever, fondirent sur les animaux terrestres et les hommes. Surpris par cette attaque inhabituelle les fauves en hurlant foncèrent sur les cases des villages, les crocodiles sortirent de l'eau et s'enfuirent dans la forêt, pendant que les hommes et les chiens, dans des cris et des aboiements infernaux, se débandèrent et s'enfuirent dans la brousse. Les forêts multiplièrent les échos, déclenchèrent des vents pour transporter aux villages les plus reculés et aux tombes les plus profondes le cri que venait de pousser le dernier des Doumbouya. Et dans tout le Horodougou les échos du cri, du grognement et du fusil déclenchèrent la même panique, les mêmes stupeurs. (p. 192)

La blessure de Fama existe en tant qu'événement par la propagation de la nouvelle dans ce type d'espace très particulier qu'est la brousse. Contrairement à l'espace codifié ou ritualisé des territoires, dont la vocation est d'organiser le quotidien, la brousse est un espace événementiel qui est la caisse de résonance du destin.

Dans le roman, la brousse n'est aucunement la caution d'une idéologie de la vie traditionnelle comme vie écologique, proche de la nature. En ce sens, Kourouma est fort loin des prises de position de Senghor sur la négritude comme mode d'être au monde en empathie avec ce que l'on suppose être un ordre cosmique de la nature. Au contraire, la brousse n'existe qu'en tant qu'elle

interfère de façon chaotique dans les organisations territoriales, non pour les menacer, mais pour signaler les grandes inflexions de leurs développements.

Balla n'a donc aucun pouvoir. C'est, comme le dit le texte, un être grotesque. Il s'enrichit des inquiétudes et frustrations des villageois. Balla n'est dépositaire d'aucun autre secret que celui qui est éventé par le texte :

Pour les malheurs éloignés ou non; pour les maladies guéries ou non; l'on paie toujours; toujours l'on sacrifie le poulet, le bouc. Bref par n'importe quel chemin cela sortait ou entraît, tout rapportait, tout bénéficiait à Balla. C'était son secret. (p. 112)

Il s'inscrit dans la lignée d'autres personnages extraterritoriaux qui ponctuent la destinée de Salimata : Tiécoura (le féticheur qui a violé Salimata après son excision), Abdoulaye (le marabout qu'elle consulte en ville, mais dont la case est hors de la ville : « Les dire, les yeux, les oreilles des autres, de la ville, du monde, absents, éloignés », p. 76) n'ont pas d'autre secret que celui de Balla. Ils sont reliés par la même chaîne de sauvagerie, ou d'extraterritorialité. Ce sont des êtres de rumeur, dont l'autorité ne tient que par la circulation de nouvelles à leur sujet. Aussi peu mobiles soient-ils, ils incarnent le mouvement pur de la résonance des événements.

Ces êtres sont attachés à des lieux qui sont des pointes de déterritorialisation. Le camp où est enfermé Fama dans la troisième partie est à inscrire dans cette chaîne de lieux sacrificiels. Lui non plus ne saurait être situé : on apprend p. 159-160 qu'il n'est ni en zone de savane, ni en zone forestière, ni en zone lagunaire. Il est au cœur de la brousse mais reste inlocalisable car la brousse n'est pas un territoire. Les pouvoirs politiques dictatoriaux tablent sur la peur que diffuse la propagation d'inquiétantes nouvelles concernant l'existence de tels camps de torture. Les êtres grotesques qui sont attachés à de tels lieux extraterritoriaux existent sur le mode du rayonnement événementiel que déploie l'espace de la brousse.

Conclusion

La lecture géocritique des *Soleils des Indépendances*, que nous venons de proposer, permet d'attirer l'attention sur deux enjeux politiques majeurs de ce roman.

D'abord, et cela a été déjà souvent signalé, ce texte est une redoutable machine à déjouer les assignations identitaires produites par le dispositif impérial (colonial ou postcolonial). Les « mondes légitimes » qui portent les identités, sont des territoires flottants, manipulables et manipulés, qui servent tout au plus d'arguments dans les négociations. Les Malinkés, habiles à jouer sur plusieurs tableaux et sur plusieurs territoires, ont un sens aigu de l'Histoire, ils savent qu'elle est le fruit d'un jeu constant de redistribution de territoires et qu'il est avisé de garder un pied sur chacun d'entre eux.

À l'heure où de nombreux experts tendent à considérer l'Afrique comme un continent périphérique tenu à l'écart de la véritable marche du monde, ce roman est un remarquable plaidoyer pour une réappropriation africaine de la notion d'événement. Aussi périphériques que soient ces territoires, économiquement appropriés par des puissances néocoloniales, il y a place, au cœur du continent, pour une expérience du réel inouïe, dont l'impact événementiel reste encore largement inaperçu, et dont la littérature d'Ahmadou Kourouma témoigne d'une façon magistrale.

Xavier Garnier

Université de la Sorbonne nouvelle - Paris 3

FLORENCE PARAVY

STÉRILITÉ ET BÂTARDISE
DANS *LES SOLEILS DES INDÉPENDANCES*

La lecture des premiers chapitres du roman d'Ahmadou Kourouma suffit pour comprendre que « bâtardise » et « stérilité » vont constituer des thèmes majeurs, voire obsessionnels : dans le chapitre 1, pourtant limité à quelques pages, on relève déjà une bonne douzaine d'occurrences des termes « bâtard », « bâtardise » et « abâtardissement », sans compter un certain nombre d'expressions qui s'en rapprochent sur le plan sémantique, telle l'insulte récurrente : « fils de chien ». Si, dans le chapitre 2, ce thème ne disparaît pas, c'est celui de la stérilité qui semble prédominer, à travers tout d'abord l'analepse historique (p. 22-25), puis les pensées de Fama dans la mosquée, entièrement consacrées à la stérilité de son couple (p. 28-30). Les deux thématiques vont ainsi être entrelacées tout au long de l'œuvre, conjonction dont la richesse tient non seulement à la polysémie des termes eux-mêmes et de leur utilisation dans le roman, mais aussi à la superposition de points de vue qui en module considérablement la signification.

Indépendamment du roman lui-même, les deux notions, stérilité et bâtardise, ne sont pas sans liens. Sur le plan des structures familiales et sociales d'une part, elles touchent toutes deux aux questions de descendance : de la stérilité résulte une absence pure et simple de progéniture ; dans le cas de la bâtardise, il s'agit d'une descendance illégitime, qui se situe donc hors lignée, est souvent exclue de l'héritage, peut être cachée ou si elle est connue, marginalisée, ce qui est une forme atténuée de l'absence de descendance.

Par ailleurs, certains travaux anthropologiques ont montré que les discours sur la « race » (dans toutes les acceptions que ce terme a pu avoir au cours de l'histoire) et le « métissage » (mais aussi la bâtardise¹, la mésalliance, etc.)

¹ L'histoire des mots « métis » ou « métissage » révèle la présence des mêmes traits sémantiques que dans le terme de « bâtardise » : mélange impur et dégénérescence (même si tout un courant de pensée tend aujourd'hui à renverser la tendance en connotant positivement l'idée de métissage comme source de richesse, culturelle notamment) ; dans l'Afrique coloniale, les écoles fréquentées par les métis issus

ont souvent reposé sur une transposition du biologique vers le politique, le premier servant de modèle et de légitimation au second². Ainsi, l'exemple des hybrides stériles, tels que le mulet notamment, ou celui des plantes hybrides qui ne produisent plus de graines, a été repris par le racisme scientifique du XIX^e siècle : Emmanuelle Saada signale par exemple que dans *Notes sur l'Ethnologie de la France* de Paul Broca (1859), « le métissage entre races éloignées est dit “dysgénésique”, c'est-à-dire produisant des enfants stériles entre eux³ ». Plus généralement, la plupart des discours fondés sur l'idée de « pureté » des races⁴ (animales ou humaines) – voire des sociétés, des cultures – associent le croisement, l'hybridité, la bâtardise, à l'idée de déclin, puis d'extinction inexorable : le résultat, quoique plus tardif, est donc le même que dans le cas de la stérilité.

Enfin, à des degrés évidemment différents selon l'époque et la société données, stérilité et bâtardise sont la marque d'une certaine « invalidité » (au sens de handicap, mais aussi au sens, plus juridique, de ce qui est légalement nul), d'une sorte de « mal » social qui entraîne le rejet, l'exclusion, voire l'infamie, ce qui explique que le terme de « bâtard » puisse être utilisé comme insulte. Dans les deux cas, il y a transgression ou perturbation de l'ordre social à travers la cellule familiale, soit car celle-ci ne peut se perpétuer, soit car elle se perpétue en dehors des normes, en particulier du système matrimonial.

Or dans le roman d'A. Kourouma se déploie une représentation du monde social et politique fondée sur une dichotomie entre « pureté » idéale et qui, par conséquent, devrait être immuable, et « bâtardise », mélange impur et néfaste conduisant à terme à la stérilité.

Le monde de la bâtardise est celui des temps nouveaux, marqués par la colonisation, puis par l'indépendance, ce dont témoigne bon nombre d'expressions : « la bâtardise des politiciens et des soleils des Indépendances » (p. 95), un monde « où les fils d'esclaves et les bâtards commandent » (p. 100), où règnent les « pouvoirs bâtards et illégitimes des présidents de la République et du parti unique » (*ibid.*), où se multiplient « les impôts, les cotisations du parti unique et toutes les autres contributions monétaires et bâtardes de l'indépendance » (p. 107). La pureté et la légitimité relèvent du monde précolonial dont ne subsistent plus que des vestiges. Ainsi, lors du premier matin que passe Fama à Togobala, « un monde légitime plana [...] comme si [...] la bâtardise des Indépendances n'avai[t] jamais existé » (p. 110).

d'unions entre colons et autochtones étaient d'ailleurs souvent appelées « école des bâtards » dans la mesure où ces enfants étaient généralement nés hors mariage légal.

² Voir par exemple l'article de Paul Mengal, « Éloge de la bâtardise », qui donne à ce sujet des exemples fort éloquents (*Mots*, décembre 1992, n° 33, p. 35-41).

³ Emmanuelle Saada, « Enfants de la colonie : bâtards raciaux, bâtards sociaux », in Sylvie Kandé, éd., *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 84.

⁴ C'est le paradoxe du courant de pensée actuel qui, sous des formes diverses, valorise le « métissage » : il repose sur le même postulat d'une pureté et homogénéité initiales qui n'existent jamais dans les faits.

Cette dichotomie socio-historique s'exprime de façon symbolique très nette à travers les représentations spatiales : d'un côté la capitale, métonymie de l'ère nouvelle, de l'autre le Horodougou, lieu des origines.

La représentation de la capitale est caractérisée par les images du mélange malsain, de l'impureté, de l'hybridité inspirant le dégoût et donne lieu à une vision du paysage urbain soulignant précisément tout ce qui efface ou brouille les frontières, les repères, les délimitations entre zones. C'est le cas par exemple dans la description qui apparaît dès les premières pages : « des îlots et lisières de forêts s'encadraient dans l'horizon cendré » (p. 12), « la mer commençant le bleu de l'horizon » (*ibid.*), « la route se perdait dans une descente, dans un trou où s'accumulaient les toits de tôle miroitants ou gris d'autres entrepôts, les palmiers, les touffes de feuillages et d'où émergeaient deux ou trois maisons à étages » (*ibid.*). Ces images suggérant le caractère indistinct, mal délimité, du paysage sont soutenues par le motif insistant du miroitement, des reflets aveuglants : « la lagune aveuglait de multiples miroirs qui se cassaient et s'assemblaient », « la lagune toujours miroitante », « les toits de tôle miroitants » (p. 11-12)⁵. L'évocation de la capitale met par ailleurs en relief l'association, qui semble presque contre-nature, du soleil et de la pluie, créant un climat et un décor « bâtards » et répugnants, un « entre-deux » climatique, une sorte de mésalliance monstrueuse des éléments naturels : d'un côté, « le soleil des Indépendances maléfiques [qui] remplissait tout un côté du ciel, grillait, assoiffait l'univers », de l'autre « de solitaires et impertinents nuages » (p. 12), la rencontre de ces deux éléments donnant lieu à de « malsains orages » (p. 11). La phrase qui clôt ce passage est éloquente : « Bâtardes ! déroutantes, dégoûtantes, les entre-saisons de ce pays mélangeant soleils et pluies. »

En effet, dans ce monde bâtard, l'eau n'a rien d'un élément fécondant la nature : la rencontre de l'eau et de la terre est synonyme de souillure, de putréfaction, de dégénérescence. Ainsi est-il question de la « lagune latérite de terres charriées par les pluies » (p. 20), de « l'eau de la lagune [...] pourrie et salée » (p. 61), des « lacs d'eau qui continueront de croupir comme toujours » (p. 27) dans la ville sans égouts, de la « boue [qui] stagnait autour des maisons, courait dans les fossés et se répandait sur la chaussée » (p. 78), de la « [v]ille sale et gluante de pluies ! pourrie de pluies ! » (p. 21)

Ce décor malsain est opposé au climat sec et stable du Horodougou, lieu de la pureté ancienne, représentée notamment par « [s]on ciel profond et lointain, son sol aride mais solide, les jours toujours secs » (p. 21), son « ciel pur et chantant l'harmattan » (p. 102). L'évocation du Horodougou est d'ailleurs systématiquement liée à celle de l'harmattan. L'antithèse entre humidité malsaine et pureté d'un climat sec n'est cependant qu'un leurre : la sécheresse est ici synonyme de stérilité⁶, d'agonie, et la pureté est mortifère.

⁵ On retrouve les mêmes motifs dans d'autres passages descriptifs (p. 46 ou 58 par exemple).

⁶ Signalons que les dictionnaires donnent souvent comme synonyme de « stérile » des termes liés à l'idée de sécheresse. Le Grand Robert de la langue française renvoie ainsi aux adjectifs « aride, désertique,

Le voyage et le séjour de Fama à Togobala sont ainsi l'occasion de mettre en relief, à maintes reprises, une constellation d'images de la stérilité : soleil accablant, vent sec, feu, terre aride, végétation mourante, etc.

Dès le premier paragraphe du chapitre 2 de la deuxième partie apparaît le leitmotiv de la « poussière », terme répété quatre fois en quelques lignes (p. 92). Puis on aperçoit un immense « feu de brousse » (p. 93) qui ne laissera derrière lui qu'une étendue de cendres. Le paysage qui défile ensuite est caractérisé par la monotonie de son aridité : « Une autre brousse écrasée par le soleil, le même horizon harmattan, le même ciel serein » (p. 94). L'adjectif « serein » prend ici des connotations plutôt négatives, car ce ciel sans nuage n'apportera pas la pluie qui permet à la nature de se régénérer. Les notations concernant la végétation le montrent : « l'arbre de karité » a « les branches dénudées », dans la « ville-étape », on voit également des « manguiers dénudés », des rues « craquantes de feuilles mortes » (*ibid.*). La seconde journée du voyage reprend les mêmes images :

La camionnette courait vite et après elle, dans le tourbillon de poussière qui l'escortait, les graviers faisaient sonner les feuilles mortes des bas-côtés de la route. Les villages passèrent et disparurent dans la poussière. (p. 100)

La description de l'arrivée à Togobala (p. 103) reprend et amplifie cette thématique. On découvre « une ou deux cases [...] cuites par le soleil », « des herbes que les bêtes avaient broutées, le feu brûlées et l'harmattan léchées ». Le baobab, arbre résistant par excellence, est « décrépiti lui aussi ; le tronc cendré et lacéré, il lançait des branches nues, lépreuses vers le ciel sec, un ciel hanté par le soleil d'harmattan ». La sécheresse affecte même les êtres humains : ils sont « séchés comme des silures de deux saisons, la peau rugueuse et poussiéreuse ». L'arrivée de Fama est saluée par la nature à travers le « sirocco qui a surgi sous forme d'un de ces prompts, rapides et violents tourbillons de poussière et de kapok que seuls savent produire les bons harmattans du Horodougou » (p. 104). Tout le séjour de Fama est ainsi placé sous le signe de la saison sèche, laquelle est souvent mise en rapport avec le passé et la mort :

Et après le soleil libéré [...] suivaient tous les enfants de l'harmattan : les tourbillons, les lointains feux de brousse, le ciel profond et bleu, le vol des charognards, la soif, évidemment la chaleur ; tous, tous les enfants de l'harmattan.

Cela s'ouvrait par les tourbillons de vent, de poussière et de feuilles mortes, débouchant du cimetière, animés et gonflés par les génies et les mânes des morts. (p. 121)

La représentation du Horodougou donne donc à voir un monde qui se désertifie, dans lequel la matière végétale ou minérale s'effrite, se transforme en poussière ou en cendres, tandis que les êtres vivants brûlent et se dessèchent sous l'ardeur d'un soleil impitoyable.

La stérilité transcende donc l'opposition apparente entre les deux espaces, notamment à travers le personnage de Fama – et nous verrons plus loin qu'il en va de même de la bâtardise.

Ce thème de la stérilité se déploie dans le texte selon différentes modalités, plus ou moins explicites. Il est d'abord très fortement présent sous la forme de la stérilité biologique, nœud dramatique qui régit les relations entre Fama et Salimata et suscite un certain nombre d'actions : les visites de Salimata chez le marabout, les rituels nocturnes auxquels elle se livre, les prières de Fama dans la mosquée, la décision d'épouser Mariam, réputée féconde (p. 130). Mais cette stérilité du couple dépasse de loin le problème conjugal car elle a une valeur de symbole historique, marquant la fin d'une époque et du système sociopolitique précolonial, puisqu'avec Fama s'éteindra définitivement la dynastie Doumbouya. La poétique des éléments est maintes fois sollicitée pour évoquer cette stérilité et l'on retrouve alors les images qui caractérisent la description du Horodougou : « Le ventre restait sec comme du granit » (p. 28), « stérile comme l'harmattan et la cendre » (p. 32), « stérile comme le roc, comme la poussière et l'harmattan » (p. 76). La prophétie ancienne reposait déjà sur cette image de sécheresse et désertification :

Ta descendance coulera, faiblira, sèchera jusqu'à disparaître, comme les puissants courants qui se déversent de la montagne grossissent, puis faiblissent et meurent dans la vallée sablonneuse et désertique [...]. (p. 99).

Et à la fin du roman, Fama est enfin convaincu qu'il est « la dernière goutte du grand fleuve qui se perd et sèche dans le désert » (p. 169).

Mais au-delà de la stérilité biologique et de la perpétuation de la lignée, il existe chez Fama une autre forme de stérilité, socio-économique et politique. D'une part, il est improductif sur le plan économique et vit aux dépens des autres, notamment de sa femme. Son inutilité, opposée à l'activité débordante de Salimata, est à plusieurs reprises mise en exergue par des éléments descriptifs : « Fama ronflait, le nez dans la couverture, dispersé, toujours inutile, vide » (p. 42) ; « Dans la maison Fama était là sur une chaise, inutile et vide la nuit, inutile et vide le jour, chose usée et fatiguée comme une vieille calebasse ébréchée » (p. 55).

Par ailleurs, son engagement sur le plan politique est tout aussi vain : il ne débouche que sur des échecs personnels. À l'époque coloniale, son manque de respect pour l'administrateur entraîne sa destitution en tant que chef du Horodougou (p. 23), puis sa participation au combat anticolonialiste n'est aucunement récompensée : « ses efforts étaient devenus la cause de sa perte car [...], les Indépendances une fois acquises, Fama fut oublié et jeté aux mouches » (p. 24). Toutes ses prières et les sacrifices accomplis dans l'espoir d'être enfin récompensé sont vains. Le bilan est donc nul :

Mais alors, qu'apportèrent les Indépendances à Fama ? Rien que la carte d'identité nationale et celle du parti unique. [...] Il peut tirer dessus avec les canines d'un molosse affamé, rien à en tirer, rien à sucer [...]. (p. 25)

Dès lors, Fama se résigne, renonce à lutter et s'en tient à un attentisme stérile : « il ne lui reste qu'à attendre la poignée de riz de la providence d'Allah » (*ibid.*).

Or cette stérilité du héros et de tous ceux qui, comme lui, ont été « ruinés par les Indépendances » (p. 11) et ne peuvent plus pratiquer qu'une forme de mendicité déguisée, semble imputable à la « bâtardise » des temps nouveaux qui ont anéanti les deux piliers de la société malinké, « le négoce et la guerre » :

La colonisation a banni et tué la guerre [...], les Indépendances ont cassé le négoce [...]. Et l'espèce malinké, les tribus, la terre, la civilisation se meurent, percluses, sourdes et aveugles... et stériles. (p. 23)

Ainsi les deux thèmes se rejoignent-ils dans l'image du « désert bâtard » qui désigne l'ère nouvelle et ses représentants, « [c]es soleils sur les têtes, ces politiciens, tous ces voleurs et menteurs, tous ces déhontés » (p. 97). La stérilité de Fama, du Horodougou, du monde malinké semble donc résulter de circonstances sur lesquelles ils n'ont pas, et ne peuvent avoir de prise.

Mais cette première lecture du roman et de ces deux thèmes centraux s'est volontairement limitée à une approche en quelque sorte naïve et superficielle, qui a délibérément ignoré la question de l'entremêlement des voix et des discours dans le roman, comme si tout ce qui vient d'être exposé coïncidait avec la vision de l'auteur et la représentation qu'il souhaite donner de la situation de son pays⁷. Or si l'on examine de plus près la question de l'énonciation en relation avec ces thèmes, on relève bon nombre d'ambiguïtés et contradictions qui font apparaître en filigrane des prises de position critiques de l'auteur qui n'ont plus grand-chose à voir avec cette représentation un peu simpliste selon laquelle la pureté sans faille du monde ancien aurait péri sous les coups d'une modernité bâtarde⁸.

⁷ Roger Chemain, qui, en s'appuyant sur les travaux de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand, s'est livré à une étude très détaillée des structures imaginaires dans le roman – les configurations spatiales notamment –, n'en a guère tenu compte ; il semble considérer que toutes les représentations, qu'il met en rapport avec les valeurs de la société malinké traditionnelle, émanent d'un seul point de vue, celui de l'auteur lui-même vu comme porte-parole de cette société. Il aboutit ainsi à ce qui nous paraît être un contresens : il qualifie Salimata d'« être "bâtard" » parce qu'elle allie beauté sensuelle et activité masculine, « ce qui est scandaleux, contraire à l'ordre social comme à l'ordre cosmique tels que les conçoivent les Malinkés ». C'est ainsi qu'il en vient à « soupçonner l'existence, sous-jacente au féminisme apparent de l'auteur tel qu'il apparaît dans le récit des mésaventures de Salimata, d'une misogynie inconsciente », ce que le texte, à nos yeux, ne justifie nullement (R. Chemain, *L'Imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 81).

⁸ Pierre Soubias affirme que « [le] discours de Fama imprègne tellement le récit [...] qu'il est impossible de ne pas voir le monde à la façon du personnage » et qu'« aucun "contre-imaginaire" n'émerge à aucun moment » (P. Soubias, « *Les Soleils des Indépendances* : la magie du désenchantement », *Notre librairie*, n° 155-156, « Identités littéraires », juillet-décembre 2004, dossier « Ahmadou Kourouma : l'héritage », p. 150). Certes le discours de Fama et sa vision du monde sont omniprésents, mais cette analyse mériterait toutefois d'être nuancée.

La première ambiguïté—qui ne l'est qu'en apparence—concerne le problème de la stérilité biologique. Il est en effet très souvent question de la stérilité de Salimata, notamment quand le texte livre, au discours indirect libre, les pensées de Fama (p. 28 par exemple), mais aussi à Togobala quand l'opinion publique (désignée par un simple « on ») s'offusque de voir « un légitime, un fils de chef qui courbait la tête sous les ailes d'une femme stérile » (p. 91). Cependant, le fait que Salimata n'ait pas donné naissance à un enfant n'est pas en soi un véritable signe de stérilité, et d'autres voix montrent bien par endroits que seul Fama est en cause. Le discours de Salimata est à cet égard très révélateur. Si, à diverses reprises, elle se qualifie elle-même de « stérile » comme si elle avait intériorisé le regard et le discours d'autrui, il semble pourtant qu'elle ne soit pas dupe. Ses invectives à l'égard de son mari en sont la preuve, et vont même plus loin que l'accusation de stérilité : « Le stérile, le cassé, l'impuissant, c'est toi ! » (p. 30). Lorsqu'elle envisage l'adultère comme solution au problème, c'est bien parce qu'elle est convaincue de la « stérilité de l'époux » (p. 44), ce que le marabout Abdoulaye ne fait que lui confirmer : « Ton mari [...] ne fécondera pas les femmes. Il est stérile comme le roc, comme la poussière et l'harmattan » (p. 76). Salimata a donc parfaitement conscience du fait que son absence de progéniture n'a rien d'une incapacité biologique, qu'elle est au contraire liée à sa vertu de femme mariée : elle est « une femme qui n'aura pas d'enfant parce que ne sachant coucher qu'un homme stérile » (p. 77).

La voix du narrateur apporte sa caution au discours de Salimata et du marabout en signalant ici et là que Fama est non seulement stérile, mais aussi impuissant par moments. Il le décrit comme « flasque et froid dans le bas-ventre » (p. 30), écrit que « rien ne l'empêchait de dormir, ni l'impuissance, [...] ni le manquement aux devoirs conjugaux » (p. 33). D'autre part, une analepse située à la fin du chapitre 3 de la première partie (p. 56) signale que Fama a pris de multiples maîtresses, parfois pendant longtemps, mais qu'aucune ne lui a donné d'enfant. Le passage est particulièrement représentatif de l'aveuglement ou de la mauvaise foi de Fama, lesquels ne font que renvoyer à l'hypocrisie et au sexisme de la société tout entière. Ce sont en effet les femmes qui restent obstinément taxées de stérilité⁹, et non l'homme : « Fama se résigna à la stérilité sans remède de Salimata. » De ses différentes maîtresses, il est dit qu'elles restent « toujours vides et sèches », et le passage évoque donc la « malchance » du héros. Ceci renvoie donc à la question de la condition féminine, dans une société où l'incapacité d'un couple à procréer sera en priorité imputée à la femme, sentence d'autant plus injuste et préjudiciable que seule la maternité donne à celle-ci la dignité, l'honorabilité, le droit au respect :

⁹ Dans un entretien, A. Kourouma souligne à quel point le constat de stérilité, dans la société malinké, représente une sorte de sentence impitoyable : « cela signifie une condamnation. Quant tu es stérile, tu es condamné. C'est une malédiction qui frappe une femme, c'est quelque chose de terrible... » (Jean-Fernand Bédia, « *Janjon* pour Ahmadou Kourouma. Palabres avec l'oncle d'un jour », publié le 14/10/2005 : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4066>).

Ce qui sied le plus à un ménage, le plus à une femme : l'enfant, la maternité qui sont plus que les plus riches parures, plus que la plus éclatante beauté ! À la femme sans maternité manque plus que la moitié de la féminité. (p. 52)

De ce point de vue, l'un de ces « entorses » syntaxiques qui caractérisent le style d'A. Kourouma peut être considérée comme révélatrice de la mauvaise foi du héros : dans la mosquée, Fama adresse en effet cette prière à Allah : « fais, fais donc que Salimata se féconde ! » (p. 28). Le verbe « féconder » qui, dans le monde humain et animal, ne peut avoir pour sujet qu'un élément mâle, se transforme ici en verbe pronominal, la femme semblant pouvoir – ou devoir – remplir les deux fonctions biologiques, masculine et féminine.

Quant à l'opposition entre la « bâtardise » de la capitale, des temps nouveaux et de ses représentants et la noble pureté d'autrefois, encore vivante à Togobala, elle n'existe que dans l'esprit de Fama, ainsi que de ses plus proches adjutants, le griot Diamourou et le féticheur Balla. Les termes de « bâtard » et « bâtardise » confinent à la palilalie dans les propos et pensées de Fama¹⁰. Leur présence dans le discours du narrateur est donc souvent un des marqueurs du discours indirect libre, et plus généralement de la focalisation interne. C'est d'ailleurs par ces mots, utilisés sous une triple forme (deux termes en français, un en malinké), que Fama fait son entrée dans le récit : « Fama se récriait : “Bâtard de bâtardise ! Gnamakodé !” » (p. 11). En revanche, dès que le récit adopte le point de vue de Salimata (chapitres 3 et 4 de la première partie essentiellement), ces termes disparaissent. Il existe toutefois une exception particulièrement intéressante en ce qu'elle inverse toutes les valeurs, la bâtardise étant ici associée au Horodougou et à ses pratiques traditionnelles : quand ressurgissent les souvenirs de l'excision, il est dit qu'elle a eu lieu « un matin de la dernière semaine de l'harmattan, un matin grisâtre et bâtard » (p. 35).

Aux yeux de Fama, la « bâtardise » est née de la colonisation qui, en important des valeurs et un ordre étrangers, a imposé une hybridité néfaste sur tous les plans. Il pense assister à l'abâtardissement du monde malinké, c'est-à-dire à une décadence, un déclin qui se traduit par la perte des traditions, d'un système économique (la ruine des Dioulas, du négoce malinké traditionnel), de l'ordre politique et social légitime (le prince déchu est sans pouvoir même devant un simple douanier). En tant qu'éminent représentant de cet ordre, il traite donc de « bâtards » tous ceux qui ne lui témoignent pas le respect dû à son rang : ainsi en est-il lors de la scène initiale des funérailles (p. 17-18), lors de l'incident à la frontière (p. 101), etc. Le nouveau pouvoir politique, considéré comme illégitime, est donc également taxé de « bâtardise » : il est inconcevable pour Fama de vivre dans un monde « où les fils d'esclaves et les

¹⁰ Jean-Claude Nicolas considère d'ailleurs que si le thème de la bâtardise permet « la dénonciation des nouvelles réalités », il permet aussi – voire surtout – « la description de Fama » et l'illustration du « caractère irascible et insatisfait du héros ». Il ajoute un peu plus loin que « [c]ette horreur de la bâtardise est toute la raison d'être, l'essence même du personnage » (J.-C. Nicolas, *Comprendre Les Soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Saint-Paul, coll. « Les classiques africains », 1985, p. 117 et 120.)

bâtards commandent, triomphent » (p. 100). À ses yeux, ses contemporains ont aussi perdu le sens des valeurs morales, même les plus fondamentales : « Les gens de l'indépendance ne connaissent ni la vérité, ni l'honneur, ils sont capables de tout » (p. 168). Plus globalement, c'est toute la misère du peuple, voire la condition des noirs en général qui est, dans l'esprit de Fama, systématiquement associée à l'idée de bâtardise, envisagée comme une forme de malédiction inexorable qui le condamne au fatalisme :

Damnation ! bâtardise ! le nègre est damnation ! [...] N'était-ce pas la damnation que d'ahaner dans l'ombre pour les autres [...] ? Donc, étaient dégoûtants de damnation tous ces Noirs descendant et montant la rue. Donc, vil de damnation, un damné abject, le bâtard de Bamba qui avait porté la main sur Fama. (p. 21)

Fama rejette la bâtardise sur autrui, sur son environnement, sur les temps modernes, exprimant ainsi un point de vue de victime innocente. Se considérant comme un prince légitime et un « pur » Malinké, il s'estime exempt de toute forme de bâtardise. Or ce n'est peut-être pas le point de vue de l'auteur, qui a créé un héros à l'image de ce monde « bâtard », et a une vision plus nuancée de la société malinké dite « traditionnelle ».

Fama lui-même peut en effet être vu comme « bâtard ». D'une part, comme un enfant adultérin, il est, sur le plan social, déchu, privé de légitimité, exclu du pouvoir qui aurait dû lui revenir en tant qu'héritier de la lignée. Sa position est donc située entre deux statuts opposés, au plus haut et au plus bas de l'échelle sociale, ce dont témoignent les désignations antithétiques, voire oxymoriques, dont il est affublé et qui révèlent sa déchéance. La présentation initiale du héros joue ainsi sur les images du bestiaire, à travers le rappel du fait que le totem des Doumbouya est la « panthère », symbole de puissance et de noblesse, tandis que Fama est devenu un charognard. Les formulations sont frappantes par la force et la redondance des antithèses : « Fama Doumbouya [...], totem panthère, était un "vautour". [...] Totem panthère faisait bande avec les hyènes » (p. 11). Un peu plus loin, il est désigné par l'oxymore « un prince presque mendiant » (p. 13).

Aussi Fama vit-il à tous points de vue dans un « entre-deux » : entre ville et village, entre passé et présent, entre Salimata et Mariam, et d'une certaine façon entre vie et mort, dans la mesure où il se contente de végéter dans la nostalgie d'un monde révolu et ne trouve sa subsistance que dans la fréquentation de toutes les cérémonies de funérailles. Le fait que le héros apparaisse au début du roman sur le « pont reliant la ville blanche au quartier nègre » de la capitale (p. 11) et qu'il trouve finalement la mort sous le pont qui sépare la Côte des Ébènes du Nikinaï prend ainsi une valeur éminemment symbolique.

Mais si Fama est ainsi paralysé, obsédé par la « bâtardise » extérieure et incapable de reconnaître et d'assumer celle qui le caractérise aussi, c'est qu'il est enfermé dans une vision de la culture et de la société qu'on pourrait qualifier d'essentialiste : il considère la société malinké précoloniale comme une entité

homogène, immuable et non altérée par des facteurs extérieurs, conférant à ses membres une identité culturelle « pure », ce qui, quelle que soit la société humaine considérée, n'est jamais qu'une vue de l'esprit. Or l'auteur du roman n'a pas cette naïveté. Le peuple malinké, la dynastie Doumbouya, la religion musulmane au Horodougou ont une histoire, et celle-ci est profondément marquée par l'arrivée d'éléments étrangers et les changements ainsi provoqués : le rappel de l'histoire de la dynastie (p. 97-98) met précisément l'accent sur ces aspects-là. Souleymane, le fondateur de la dynastie, est un musulman venu du nord qui s'installe au milieu d'une population bambara animiste, et il construit son campement justement « à mi-chemin entre deux terres » (p. 98). Puis son descendant Bakary fait alliance avec des conquérants, « les Malinkés musulmans du Nord » qui se montrent « méprisants pour les Bambaras originaires » (*ibid.*). La « pureté » des origines, l'intangibilité des traditions, et par conséquent l'idée d'une identité culturelle immuable, ne sont donc qu'illusions. A. Kourouma met d'ailleurs l'accent sur l'idée de mélange et de duplicité sur le plan religieux, en montrant à quel point subsiste, dans cette société islamisée, le substrat animiste :

Les Malinkés ont la duplicité parce qu'ils ont l'intérieur plus noir que leur peau et les dires plus blancs que leurs dents. Sont-ce des féticheurs ? Sont-ce des musulmans ? Le musulman écoute le Coran, le féticheur suit le Koma ; mais à Togobala, aux yeux de tout le monde, tout le monde se dit et respire musulman, seul chacun craint le fétiche. Ni margouillat ni hirondelle ! (p. 105)

Cette ambiguïté est parfaitement représentée à travers le personnage de Balla, publiquement méprisé, rejeté par la communauté au nom de l'Islam, mais en même temps redouté et surtout consulté par tous pour combattre les malheurs et régler les problèmes : « au refus d'Allah, à son insuccès devant un sort indomptable, le Malinké court au fétiche, court à Balla » (p. 112).

Pratiquant le compromis sur le plan religieux, cette société sait aussi le mettre en œuvre dans le domaine politique, car « un Malinké ne reste jamais sur une seule rive » (p. 132). Ainsi quand se pose le problème du statut de Fama à Togobala, face aux représentants du parti unique, et que le héros est accusé par ceux-ci d'être un « horrible contre-révolutionnaire » (p. 132), toute la population « fai[t] la navette entre les deux palabres » (p. 133) pour y tenir tour à tour des propos rigoureusement opposés. Mais cette situation ne peut perdurer, et ce sont les « anciens » – ceux qui, aux yeux de Fama, sont censés représenter la pérennité des structures précoloniales – qui comprennent qu'il « fa[ut] s'arranger » (p. 136). La solution qu'ils parviennent à imposer est justement un compromis « bâtard » fondé sur la coexistence des deux formes de pouvoir : « Fama resterait le chef coutumier, Babou le président officiel » (*ibid.*). Et pour sceller ce nouvel état de choses, Fama va « entr[er] au comité » (p. 137), représentation locale du parti unique. Il y a donc bien dans cette solution politique hybride une nouvelle forme de « bâtardise », dans laquelle Fama est directement impliqué, et qui est en fait une adaptation pragmatique aux temps nouveaux, destinée à préserver la communauté. Mais Fama, dans

son aveuglement obstiné, l'interprète d'une façon rigoureusement opposée : « La bâtardise n'avait pas gagné Togobala. Merci ! Merci à tous ! » (*ibid.*). La même illusion est présente lors de la nuit qu'il passe à Bindia, la « ville-étape » ; alors même que les villageois, obéissant aux ordres du parti unique, viennent d'empêcher Fama de « vilipender la bâtardise des politiciens et des soleils des Indépendances », celui-ci jouit du bonheur de vivre là « une nuit africaine non bâtarisée » (p. 95) : il a en effet été salué, honoré, accueilli avec faste¹¹.

La subjectivité de Fama donne une coloration à la fois nostalgique et polémique au discours¹². C'est une vision passéiste qui regrette la disparition de l'ordre économique, social et politique d'autrefois pour des raisons en fait strictement individualistes : il n'y a pas chez Fama de pensée véritablement politique, mais le violent dépit d'un homme qui a perdu son rang et n'a pu obtenir dans le nouveau système politique quelques « viandés et gras morceaux », bien qu'il ait pour cela « pri[é] Allah nuit et jour, tu[é] des sacrifices de toutes sortes » (p. 25). Les « bâtards » semblent au fond n'être rien d'autre que ceux qui ont réussi là où lui-même a échoué. Fama dénonce certes les fléaux de l'indépendance, mais au nom d'un ordre social à peu près disparu dans lequel il aurait régné. Ce qu'il reproche avant tout à l'ère nouvelle, c'est d'avoir hâté le déclin de l'ancien monde envisagé, lui, sans aucun recul critique, voire idéalisé.

Mais le point de vue d'A. Kourouma semble à bien des égards ne pas être celui de son personnage¹³. Il adopte en effet une position critique vis-à-vis de certains aspects de la société malinké traditionnelle (condition féminine, hypocrisie religieuse entre Islam affiché et animisme inavoué par exemple), et porte sur son héros un regard ironique, même s'il n'est pas dénué de sympathie. Sa vision du monde précolonial diffère donc de celle de Fama qui en déplore seulement le déclin. L'extrait d'entretien qui suit le montre bien :

Le regard que vous portez sur cette société malinkée traditionnelle ne manque pas d'ironie.

C'est en effet une société quelque peu décadente. Une société dépassée, qui vit avec des mythes. [...] Nous avons été défaits en plein jour : les Blancs ne nous ont pas vaincu par trahison ; ils l'ont emporté les armes à la main. Ils

¹¹ Pierre Soubias souligne cet aveuglement du personnage lorsqu'il parle de « tous les efforts de Fama pour voir en Togobala un lieu préservé de la "bâtardise" » (P. Soubias, « *Les Soleils des Indépendances* : la magie du désenchantement », art. cit., p. 149).

¹² Le discours de Fama n'est cependant pas plaintif ou larmoyant : la véhémence du personnage ne cesse d'éclater à travers ses propos rageurs, injurieux, ce qui donne tant de relief au personnage et de vivacité au récit en général du fait de l'enchevêtrement permanent des voix (celle du héros et du narrateur notamment).

¹³ Contrairement à certaines analyses tendant à confondre le point de vue du personnage et celui de l'auteur, Madeleine Borgomano écrit très justement : « Mais le personnage ne peut se confondre avec l'auteur et le monologue intérieur de Fama est contesté par le discours du roman, genre importé et écrit en français. Ce discours implique un auteur et un narrateur passé, eux, de l'autre côté, même s'ils choisissent de laisser s'exprimer le chant du cygne d'un vieux féodal déchu [...] » (Madeleine Borgomano, « La place des savoirs dans l'œuvre de Kourouma », *Notre librairie*, n° 144, « La question des savoirs », avril-juin 2001, p. 21).

avaient plus de moyens techniques que nous. Autant donc cesser de rêver et nous adapter à la nouvelle donne.

C'est votre point de vue ?

Je pense que l'Afrique doit être beaucoup plus rationaliste. Je ne suis pas de ceux qui croient qu'il faut retourner à l'animisme et aux traditions ancestrales. Nous avons trop souffert de ne pas avoir suffisamment pensé. [...] La solution, en tout cas, n'est pas de s'en remettre aux marabouts et de faire des sacrifices¹⁴.

Par ailleurs, contrairement à Fama, A. Kourouma perçoit une continuité entre les structures politiques précoloniales, le système colonial et les régimes totalitaires : ainsi l'origine des fléaux que subit l'Afrique sur le plan politique remonterait plus loin que la colonisation, ce en quoi A. Kourouma s'oppose courageusement à une opinion largement répandue.

Pour que les Africains soient des démocrates, ils ont, selon moi, cinq étapes à franchir. En premier lieu, ils doivent se considérer comme des hommes libres, des hommes qui ont le droit de choisir ceux qui les administrent. Aussi curieux que cela puisse paraître, cela n'est pas évident pour la grande majorité des Africains. Ils ont une conception du pouvoir que je qualifierai de divine. Avant la colonisation, nous vivions dans des royaumes ou des empires dont le pouvoir était fondé sur la force. Sous la colonisation, nous étions considérés comme des sujets. Après, nous avons eu les partis uniques. Nos dirigeants se prenaient pour des dieux. Ainsi, pour nous, le pouvoir a toujours été quelque chose d'extérieur¹⁵.

Si le discours de Fama est purement passéiste, voire rétrograde, celui d'A. Kourouma est au contraire progressiste¹⁶. On a généralement souligné le fait que ce roman constitue une critique acerbe des nouveaux régimes. Le propos va cependant plus loin : à travers l'histoire de Fama, l'auteur suggère une continuité historique fondée sur une conception autoritaire du pouvoir politique dont seule une prise de conscience collective permettrait de se débarrasser pour accéder à l'exercice de la souveraineté démocratique.

A. Kourouma s'est souvent exprimé sur la nécessité, pour l'Afrique, de se débarrasser de certaines structures archaïques, dépassées, et de s'intégrer à la modernité sans pour autant renier en bloc sa culture¹⁷ : l'attachement obstiné de son héros à un ordre révolu ne pouvait lui paraître que désespérément

¹⁴ « Qui êtes-vous Ahmadou Kourouma ? » (propos recueillis par D. Mataillet), *SEPIA*, n° 17, 4e trim. 1994, p. 4-5.

¹⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹⁶ C'est en cela que les points communs évidents entre la biographie de l'auteur et la vie de son personnage sont intéressants (même origine sociale et culturelle, marquée notamment par l'équivalence patronymique entre Kourouma et Doumbouya, même génération ayant connu l'époque coloniale, puis celle de l'indépendance, même expérience de l'arrestation arbitraire lors du faux complot de 1963, etc.) : tous ces points de convergence ne font pas de Fama un double de l'auteur, mais plutôt un « anti-Kourouma » qui, à partir d'un point de départ identique, a choisi un chemin rigoureusement opposé.

¹⁷ Voir par exemple « Ahmadou Kourouma, ou la dénonciation de l'intérieur » (propos recueillis par René Lefort et Mauro Rosi), *Courrier de l'Unesco*, mars 1999, www.unesco.org/courier/1999_03/fr ; « Je suis toujours un opposant » (propos recueillis par Aliette Armel), *Magazine littéraire*, n° 390, septembre 2000, p. 98-102 ; « Ceux qui vont y voir une conception pessimiste de l'Afrique se trompent », entretien d'Héric

stérile. Inversement, si Fama avait pu rencontrer son créateur, il l'aurait vraisemblablement considéré comme un « bâtard de fils de chien ».

Florence Paravy

Université Paris Ouest Nanterre



VÉRONIQUE CORINUS

SALIMATA OU LE FÉMININ DANS LA CITÉ

Dans une littérature qui se caractérise depuis ses origines par son fort militantisme, la femme africaine tend à être une figure allégorique, support de l'engagement de son créateur. Elle est un lieu d'investissement idéologique privilégié pour l'écrivain qui fait d'elle une incarnation de l'Afrique sur laquelle il peut projeter ses valeurs profondes. Utilisée à des fins apologétiques ou polémiques, elle n'est en effet guère « décrite pour elle-même mais élaborée en fonction de l'action politique entreprise »¹. Une telle instrumentalisation idéologique a souvent pour conséquence d'imprimer un caractère fortement stéréotypé aux personnages féminins dont le schématisme permet de mieux traduire les aspirations des intellectuels africains. Celles-ci évoluant au gré de l'histoire du continent, « multiples [sont les] visages de la femme africaine dans le miroir de la littérature »². Elle porte tantôt les velléités assimilationnistes des romans coloniaux, tantôt les revendications anticoloniales de la littérature contestataire née dans le sillage de la Négritude. René Maran³ campe ainsi avec une minutie ethnographique la jeune co-épouse qui, menacée par des coutumes traditionnelles coercitives, aspire à la modernité occidentale, tandis que Paul Hazoumé et Camara Laye⁴ dessinent les traits idéalisés de l'épouse docile ou de la mère aimante, vecteurs de la revalorisation des civilisations africaines ; *a contrario* Ferdinand Oyono et Mongo Béti⁵ expriment leurs critiques à l'encontre de la société traditionnelle en croquant, avec un réalisme teinté d'ironie, la campagnarde asservie. Le portrait satirique de la catholique ou de la prostituée, chacune acceptant à sa façon de se compromettre avec les

¹ Arlette Chemain-Degrange, *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980, p. 17.

² Denise Brahimi et Anne Trevarthen, *Les Femmes dans la littérature africaine*, Paris, Karthala-Ceda-ACCT, 1998, p. 8.

³ René Maran, *Batouala*, Paris, Albin Michel, 1921.

⁴ Paul Hazoumé, *Doguicimi*, Paris, Larose, 1938 ; Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

⁵ Voir notamment Ferdinand Oyono, *Le Vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956 ; Mongo Béti, *Mission terminée*, Paris, Buchet-Chastel, 1957 ; *Le Roi miraculé*, Paris, Buchet-Chastel-Corrêa, 1958.

autorités⁶, leur permet en revanche de lancer des attaques cinglantes contre la colonisation. Sembène Ousmane préférera, quant à lui, dire la lutte anticoloniale par l'évocation épique d'ouvrières en grève, à la forte portée didactique⁷. Avec Ahmadou Kourouma, le personnage féminin dépasse la dichotomie panégyrique ante-colonial/contestation anticoloniale, pour endosser une fonction nouvelle. Dans un univers postcolonial désenchanté, il procède à la déconstruction du féminin compris comme posture sociale par un discours féministe qui a vocation à faire de la femme le symbole du devenir africain. La figure féminine connaît alors sous la plume kouroumienne une véritable mutation, son tracé sémiologique étant soumis tour à tour aux processus de démystification et de re-mythification.

Bien que Salimata ne soit pas le personnage principal des *Soleils des Indépendances*, elle n'en occupe pas moins une place d'importance, si bien qu'on peut la considérer comme le second personnage du roman, « le second rôle, en somme »⁸. Elle est en effet présente de façon continue dans la diégèse, apparaissant dans chacune de ses trois parties, de façon directe ou indirecte.

Dans les deux derniers chapitres de la première section, elle joue un rôle actif, s'échinant tout au long d'une journée qui s'avère néfaste. Femme infatigable levée à l'aube, la marchande traverse plusieurs fois la lagune en pirogue, afin de vendre, le matin, la bouillie préparée aux aurores, puis l'après-midi, le riz cuit. L'attaque d'une meute de mendiants que sa générosité a excitée l'incite à aller chercher protection chez le marabout Abdoulaye, mais elle est alors victime d'une seconde agression. À la fin du chapitre 4, elle se retrouve seule, dans le crépuscule. Parallèlement au récit linéaire de la journée à la fois ordinaire et exceptionnelle de Salimata, le texte présente un second niveau narratif. Par le double jeu de la focalisation interne et de l'analepse, l'héroïne se remémore les vicissitudes de sa vie passée, marquée par de nombreuses épreuves : les maintes exactions qu'elle a subies – excision, viol, mariages forcés, lévirat – l'ont finalement conduite à fuir son village natal pour rejoindre son amour de jeunesse, Fama ; mais son nouveau mariage souffre de stérilité, déconvenue qui fait naître en elle la tentation de l'adultère.

Mise en valeur par la tresse narrative qui mêle, sur une cinquantaine de pages, à son présent immédiat son passé proche et lointain, le personnage de Salimata n'aura plus dans le roman une telle importance volumétrique. Elle tend au contraire à disparaître dans les deux autres parties du récit où elle n'est plus évoquée que dans une dizaine de pages : elle est présente aux côtés de Fama, encore tendrement attachée à son époux quand celui-ci part à Togobala (p. 81-82), puis violemment hostile quand il revient à la capitale accompagné d'une co-épouse (p. 151-154) ; on apprend finalement par Bakary que l'incarcération

⁶ Voir notamment M. Bédié, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Laffont, 1956 ; F. Oyono, *Chemin d'Europe*, Paris, Julliard, 1960.

⁷ Sembène Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Livre contemporain, 1960.

⁸ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 60.

de Fama a eu raison de sa fidélité : elle s'est mise en ménage avec le marabout Abdoulaye, dont elle espère un enfant (p. 176-181).

Si Salimata s'efface du récit, n'occupant plus qu'un espace textuel réduit, elle n'en demeure pas moins un élément structural déterminant, indispensable à sa constitution. Absente de la diégèse, elle s'impose malgré tout, toujours présente à l'esprit de Fama qui ne cesse de penser à elle. Elle est d'ailleurs cause de ses principales décisions : c'est pour la revoir qu'il entreprend le « maléfique déplacement » (p. 147) qui le ramène à la capitale, faisant fi des mauvais augures de Balla ; c'est pour ne pas lui nuire qu'il décide, une fois libéré, de ne plus y séjourner malgré le prospère avenir qui s'y profile, car « sa présence aurait été un continuel reproche moral » (p. 184). De sujet de l'action, Salimata en devient la principale destinataire, amenant Fama à agir en fonction d'elle.

La variation actantielle de Salimata associée à la complexité du système narratologique qui présente son parcours met singulièrement en valeur le personnage, « nullement secondaire »⁹ en dépit de sa faible inscription textuelle. Il est d'autant plus déterminant qu'il a la densité d'un personnage reparaissant, revenant dans l'œuvre de Kourouma sous les traits de Moussokoro dans *Monnè, outrages et défis*, de Saly dans le récit pour la jeunesse *Yacouba, chasseur africain* et de la jeune Fanta¹⁰, autre avatar de Salimata dans le roman posthume *Quand on refuse, on dit non*¹¹. Signe de son importance capitale dans le projet romanesque de Kourouma.

Figure centrale des *Soleils des Indépendances*, Salimata est l'incarnation de la femme africaine, dont la condition sociale déplorable est donnée à voir à travers les épisodes dramatiques de sa vie. Le réalisme du personnage-référentiel rompt avec l'idéalisation d'un Senghor qui procède à une mythification de la femme africaine symbole des combats de la Négritude : campée en « déesse nègre presque indifférente à la quotidienneté »¹², elle symbolise tout à la fois « l'Afrique humiliée, asservie, meurtrie »¹³ par la colonisation, la beauté de la culture et de la civilisation nègres à revaloriser, le Verbe nouveau porteur de la dignité humaine retrouvée. Chez Kourouma, à l'inverse, la figure féminine se fait indice sociologique ; sa fonction est de renforcer la portée critique de

⁹ Pierre Soubias, « Les *Soleils des Indépendances* : la magie du désenchantement », *Notre librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 155-156, « Cahier spécial Ahmadou Kourouma : l'héritage », juillet-décembre 2004, p. 11-16. Le personnage de Salimata est si important que certains critiques, comme Jean Bessière, lui décernent le titre de « personnage principal » à égalité avec son époux Fama.

¹⁰ Voir Véronique Bonnet, « Histoire du féminin, discours au féminin dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », Josias Semujanga et Alexie Tcheuyap, *Études françaises*, vol. 42, n° 3, « Ahmadou Kourouma ou l'écriture comme mémoire du temps présent », 2006, p. 109-121.

¹¹ Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990 ; *Yacouba, chasseur africain*, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 1998 ; *Quand on refuse, on dit non*, Paris, Seuil, 2004.

¹² Momar Désiré Kane, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones, Les carrefours mobiles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2004, p. 117.

¹³ Henri Lopès, « Préface », in A. Chemain-Degrange, *Émancipation féminine et roman africain, op. cit.*, p. 9.

l'œuvre qui veut dévoiler, pour les dénoncer, les pratiques envers les femmes et les croyances relatives au féminin d'une société traditionnelle foncièrement sexiste.

Aussi fait-il de Salimata la victime de cette société traditionnelle pour laquelle le féminin est un principe néfaste. Il traduit la misogynie de la pensée collective en faisant de toutes les femmes du roman des figures de « la féminité redoutable »¹⁴. En dépit du pressentiment qui lui fait craindre le pire, la mère de Salimata livre sa fille à l'eustache de l'effroyable exciseuse. Celle-ci, « les yeux débordant de rouges et les mains et les bras répugnants de sang, le souffle en cascade » (p. 37), est une « sorcière » (p. 36) sanguinaire qui détient les redoutables pouvoirs de sa caste¹⁵. Guidée par une confiance aveugle dans les lois coutumières qui fait taire son instinct de mère aimante et prévenante, elle n'hésite pas davantage à confier son enfant aux matrones qui s'avèrent pourtant être de dangereuses opposantes : le sommeil coupable de l'une autorise le viol de Tiécoura tandis que la complicité brutale des autres doit faciliter celui de Baffi. Nuisibles à l'héroïne qu'elles vouent au malheur par leur passivité ou leur activisme, la « malheureuse maman de Salimata » (p. 34) et ses doubles avatars sont assimilables à la *mère dévorante* des contes¹⁶.

Le personnage de Salimata est lui-même porteur d'une ambivalence inquiétante en dépit de son statut de victime. L'épouse aux multiples qualités – beauté, bonté, pitié – « se mue en mégère, [voire] en sorcière »¹⁷, emplissant la case de ses pratiques magiques :

Avec fièvre elle déballait gris-gris, canaris, gourdes, feuilles, ingurgitait décoctions sûrement amères puisque le visage se hérissait de grimaces repoussantes, brûlait des feuilles, la case s'enfumait d'odeurs dégoûtantes (Fama plongeait le nez dans la couverture), elle se plantait sur les flammes, les fumées montaient dans le pagne et pénétraient évidemment jusqu'à l'innommable dans une mosquée, disons le petit pot à poivre, à sel, à miel, et en chassait (ce que Fama leur reprochait le plus) la senteur tant enivrante de goyave. Toujours fiévreusement, Salimata plongeait deux doigts dans une gourde, enduisait seins, genoux et dessous de pagne, recherchait et attrapait quatre gris-gris, les accrochait aux quatre pieux du lit, et la danse partait... D'abord elle rythmait, battait, damait ; le sol s'ébranlait, elle sautillait, se dégageait, battait des mains et chantait des versets mi-malinké, mi-arabe ; puis les membres tremblaient, tout le corps ensuite, bégaiements et soupirs interrompaient les chants, et demi-inconsciente elle s'effondrait dans la natte comme une touffe de lianes au support arraché. Un moment, le temps de

¹⁴ Roger Chemain, *L'Imaginaire dans le roman africain d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 79.

¹⁵ Voir Ahmadou Kourouma (Giorgio Bacchin ill.), *Une journée avec le forgeron, homme de savoir*, Paris, Grandir, coll. « Hommes d'Afrique », 2000.

¹⁶ Voir Denise Paulme, *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976 ; A. Chemain-Degrange, « L'image de la Mère dévorante », *Afrique littéraire*, n° 54-55, « Mythe et littérature africaine », 1979, p. 92-99.

¹⁷ R. Chemain, *L'Imaginaire dans le roman africain d'expression française*, op. cit., p. 77.

fouetter les pieds et de hurler comme un démon, elle se redressait. Essoufflée, en nage, en fumée et délirante elle bondissait et s'agrippait à Fama. (p. 43)

Si Fama s'interroge sur la conformité de telles pratiques avec les préceptes de l'Islam, les villageois sont plus catégoriques ; ils voient en elle une « maléfique femme chargée de malchance » (p. 30) qui effectivement hurle, au comble de l'hystérie : « Je suis endiablée ! endiablée ! Le grincement m'endiable ! » (p. 152).

Une telle diabolisation des femmes est engendrée par une conception dégradée du féminin : il est perçu comme un facteur de trouble qui vient perturber l'harmonie sociale et cosmique. Aussi la pensée sociale redoute-t-elle les pièges de la féminité que constituent la sensualité et la fécondité. Nocive est la prodigieuse beauté des femmes dans *Les Soleils des indépendances* qui insiste sur sa démesure. Celle de Salimata est vantée à plusieurs reprises : « Salimata était née belle. Des fesses rondes, descendantes et élastiques, des dents alignées blanches comme un petit chiot, elle provoquait le désir de vouloir la mordiller ; et cette peau légère et infinie, le marabout ne se souvenait pas d'en avoir touché, pénétré de pareille ! » (p. 70-71). La jeune femme paraît pourtant bien fade à Fama qui considère supérieurs les charmes de Mariam :

Fama sans se rassasier avait regardé Mariam, regardé, elle lui avait semblé s'être parée du deuil comme une courtisée se pare d'un collier d'or un jour de danse. On pouvait jurer sur Allah, elle jouait la pleureuse, s'amusait à la lamentée. Rien ne descendait, rien ne dépassait le bout des cils, le bout des lèvres. Les cheveux non tressés comme le veut la coutume, en broussailles comme chez une folle, apportaient beaucoup de malignité à ses yeux brillants de lièvre. Le visage luisait, la poitrine, la poitrine aussi, et les seins serrés dans le pagne indigo rebondissaient, ramassés et durs comme chez une petite jeune fille. Les cuisses et les fesses se répandaient, infinies et ondulantes sous le pagne. Quel saisissement au toucher ! [...] Disons-le, parce qu'Allah aime le vrai ! elle était belle, ensorcelante, exactement la femme née pour couvrir le reste des jours d'un homme vieillissant comme Fama. Assise à côté de Salimata, celle-ci ne vaudrait pas une demi-noix de cola. (p. 129)

Mais Mariam, aux yeux de Fama, aurait-elle soutenu la comparaison avec Matali, dont l'éclat naturel est encore renforcé par l'inconscience et l'insouciance de la jeunesse ?

Quand Matali a bondi dans le cercle de danse, sol, tam-tam et chant tout a frémi au rythme de ses seins et reins, et ses fesses ondulantes et chantantes de cent ceintures de perles résonnaient. [...] Elle était plus vigoureuse qu'une génisse de deux ans, et d'une beauté ! d'une beauté ! Le commandant n'en avait pas vu de comparable dans tout le Horodougou. Le teint ! Ce noir, le noir brillant des rémiges de l'oiseau des marigots, les dents blanches et alignées comme pas faites pour manger, un nez droit et fin comme un fil tendu, des seins d'ignames, durs et luisants et une voix de fonios. (p. 108)

Une telle hiérarchisation des appâts féminins n'a en réalité guère de sens puisque la reprise des mêmes caractérisations d'un portrait à l'autre marque à quel point chacune de ces femmes offre une variation de l'idéal de beauté malinké, agençant différemment les éléments plastiques appréciés : silhouette callipyge,

teint sombre, dents blanches, etc¹⁸. Quelle que soit sa charmante déclinaison, la beauté féminine porte de toute façon en elle le germe du désordre, conduisant les hommes, rendus fous de désir, à commettre des actes déviants : décision inconséquente, déprédation, viol, sacrilège¹⁹. La fécondité, corollaire de la sensualité, est connotée tout aussi négativement : « proliférante, menaçante, répugnante »²⁰, elle est perçue comme une puissance vitale incontrôlable et donc dangereuse. Sa nocivité supposée est rendue par une constellation d'images qui l'associe dans *Les Soleils des Indépendances* à l'exubérance végétale, au grouillement animal, à la persistance des pluies diluviennes. Ces forces naturelles redoutables envahissent la Capitale du Sud qu'elles imprègnent de leur essence féminine, l'opposant ainsi au Horodougou septentrional dont le paysage d'harmattan, stérile et asséché, renvoie au masculin.

Le féminin est d'autant plus redoutable, selon Roger Chemain, qu'il porte en lui des velléités d'hybridation, menaçant ainsi le principe de séparation, au centre de l'univers spirituel traditionnel malinké :

Mettant fin à l'androgynie primitive et par conséquent au chaos, cette séparation [instaurée par la disjonction initiale du ciel et de la terre et] que vient rappeler et parachever en chaque individu la circoncision et l'excision, fonde l'ordre humain, comme l'ordre cosmique, ordre rigoureusement respecté dans le Horodougou ancestral, perturbé et compromis dans la capitale de la jeune République des Ebènes²¹.

[...] l'irrépressible rébellion de Salimata, l'exubérance des forêts, masse végétale, verte et indifférenciée cernant la ville, les trombes d'eau des orages quotidiens témoignent d'une invincible puissance. Cette force signifie pour Fama la fin prochaine de son monde ; la vision des nuages bas de la capitale, lorsque le ciel et la terre semblent se confondre, lui apparaît comme un retour du chaos, tel qu'il régnait avant l'acte inaugural de la cosmogonie traditionnelle, la séparation du ciel d'avec la terre. La fin de son monde s'identifie, à ses yeux, à la fin du monde²².

La femme, détentrice d'une force menaçant la pureté ontologique de l'homme, génère un comportement de défense qui vise à maîtriser sa puissance dévoratrice. Ainsi le principe de son inféodation à l'homme est-il érigé en loi, décrétant que « [l]a soumission de la femme, sa servitude sont des commandements d'Allah, absolument essentiels » (p. 45).

¹⁸ Voir également les portraits des jeunes femmes mortes dans le champ de l'excision, p. 36.

¹⁹ Tiécoura se rend coupable d'un grave manquement aux lois sociales en violant la fille confiée à ses soins ; Tiémoko sème « sa rage et sa désolation dans les champs et les villages de la province » (p. 48) pour assouvir son désir ; Abdoulaye ne parvient plus à entrer en communication avec les esprits, gêné par « les vapeurs érotiques inopportunes » (p. 72) dégagées par son corps voluptueux. Cependant c'est Fama qui commet, à cause des femmes, l'acte le plus immoral : si, ébloui par Mariam, il a la maladresse d'en faire sa co-épouse, apportant ainsi la perturbation dans son ménage désormais polygame, il est l'auteur d'un véritable sacrilège, en s'autorisant une rêverie érotique durant la prière (p. 28-31).

²⁰ R. Chemain, *op.cit.*, p. 72.

²¹ *Ibid.*, p. 64.

²² *Ibid.*, p. 83.

C'est au nom de cette idéologie androcentrique que « [d]ans ce monde, les lots des femmes ont trois noms qui ont même signification : résignation, silence, soumission »²³. C'est en son nom que Salimata est assignée au type de l'épouse ancillaire, posture sociale si récurrente dans la littérature subsaharienne²⁴. Elle est l'incarnation même de la femme souffrante, symbole de toutes celles qui « ont couvé les peines et les pleurs, les soucis et les sueurs du mariage... » (p. 45). Son habitude du malheur²⁵ en fait une épouse accomplie dont Fama, au terme de sa vie, reconnaît la valeur :

Il regrettait très peu de choses et parmi celles-ci il y avait Salimata. Fama s'était toujours dit que, quelques instants avant sa mort, il aurait convoqué Salimata, l'aurait priée de pardonner le malheur qu'il lui avait fait vivre. Il ne le pourra pas. Mais Allah connaît les bonnes intentions. Allah a dit que le paradis de la femme se gagnait dans la fumée de l'accomplissement du devoir de son mari. Alors Allah pouvait prévoir pour Salimata une place de repos dans son paradis éternel. Elle avait fait son devoir, plus que son devoir. Elle avait souffert pour les autres et pour Fama sans le bénéfice et la récompense d'Allah. (p. 170)

Femme exemplaire, Salimata cherche à se conformer aux représentations féminines construites par le discours social androcentrique afin de correspondre à l'idéal féminin vanté par sa société. Elle ne songe nullement à entrer en conflit avec la génération antérieure, farouche gardienne des traditions séculaires, aspirant bien au contraire à perpétuer également le système. Aussi veut-elle développer les vertus féminines qui feront d'elle une épouse accomplie : la soumission, le service, la procréation. Elle endosse ainsi avec docilité la position subalterne à laquelle elle est reléguée et ne remet pas en question le système inégalitaire qui la veut entièrement subordonnée à la gent masculine. Tour à tour fille de, épouse de, veuve de, elle consent à n'exister que par rapport aux hommes qui se succèdent dans sa vie, ployant sous l'autorité d'un père putatif²⁶ ou de maris dominateurs. Entravée par un fatalisme atavique, elle ne s'insurge nullement contre l'infériorisation qu'elle subit au quotidien et accepte le système de la dot et du lévirat qui fait pourtant d'elle une simple marchandise que l'on cède et que l'on acquiert, un bien qui passe de main en main.

Elle endosse, de plus, le rôle de ménagère modèle : dans la concession de Baffi, elle s'acquitte des tâches de la cuisine et des lougans (*i.e.* les champs) ; dans celle de Fama, elle subvient seule aux besoins du ménage, se démenant du matin au soir, tandis que son époux, oisif et désormais improductif, jouit sans vergogne

²³ Titre du chapitre 10 de *Monnè, outrages et défis*, *op.cit.*, p. 130.

²⁴ Voir *supra* n. 3 à 7.

²⁵ M. Béti, *Perpétue ou l'habitude du malheur*, Paris, Buchet-Chastel, 1974.

²⁶ Le roman ne mentionne pas le père réel de Salimata, évoquant comme seule filiation celle merveilleuse du génie du mont Tougbé : « La maman de Salimata avait souffert de la stérilité et ne l'avait dépassée qu'en implorant le mont Tougbé dont le génie l'avait fécondée de Salimata » (p. 38-39). Le caractère jaloux, vindicatif et incestueux de l'esprit fait percevoir en filigrane l'autorité et la violence qui sont rattachées à la figure paternelle.

de son labeur et attend que, « s'agenouillant [à ses] pieds » (p. 57), elle le serve. Elle est ainsi présentée comme une « véritable "bête de somme", l'instrument de production majeur, exploitée comme tel par [l'homme] de la famille »²⁷. À ses qualités de productrice, elle veut ajouter en outre celles de reproductrice, consciente qu'elle doit « contribuer à l'augmentation de la famille, de la tribu de son mari » sans quoi elle ne saurait être « intégrée, acceptée de plain-pied dans [l]e groupe social »²⁸. Elle se plie ainsi aux injonctions de la société pour qui la procréation est la fonction ultime de la femme. « [À] la femme sans maternité », lui a-t-on inculqué dès l'enfance, « manque la moitié de sa féminité » (p. 52). Aussi met-elle toute son énergie à combattre la stérilité qui accable son couple, en respectant avec la même ardeur les préceptes religieux de l'Islam (prière, pratique de l'aumône envers les pauvres) que les rituels magiques de l'animisme (port d'amulettes, danses, absorption de potions amères, consultation de marabout).

Or Salimata, traumatisée par son excision et son viol, ne parvient néanmoins pas à enfanter. Elle est dès lors placée dans une position dramatique, se trouvant « au point de convergence entre un déterminisme social qui fait d'elle une épouse dans l'obligation de procréer et un processus psychologique et physiologique qui l'a mise dans l'incapacité de remplir cette fonction »²⁹. Aussi subit-elle, honteuse d'avoir failli, un véritable discrédit au sein de la société qui n'impute jamais l'infertilité à la gente masculine ; elle qui a parfaitement intériorisé le discours accusateur, accepte sans protester l'opprobre qu'elle juge méritée.

La sujétion de Salimata est si complète qu'elle ne remet jamais directement en question la coutume prescriptive et normative pourtant « génératrice [...] d'obsessions qui nuiront au développement normal du sujet et à l'accomplissement de ses fonctions, au sein du groupe »³⁰. La puissance de la tradition s'évalue à l'aune de l'aliénation de sa victime, inconsciente de sa condition misérable et favorable à un système qu'elle tend à pérenniser.

Avec le personnage de Salimata soumis à des représentations sociales dégradantes du féminin, c'est le procès de la subjugation de la femme en Afrique qui est instruit. Conscient que « la parole est une action » selon le mot de Sartre, Kourouma procède *par dévoilement*, énonçant pour la dénoncer sa situation sociale inacceptable. Il adopte ainsi la démarche militante d'auteurs tels Mongo Béti, Ferdinand Oyono, Sembène Ousmane³¹ ou Henri Lopes³² qui, mêlant critique de l'oppression (post)coloniale et critique de la décomposition sociale, refusent de passer sous silence les abus dont souffrent les plus humbles, au

²⁷ Catherine Coquery, « Femmes d'Afrique », *CLIO*, Presses universitaires du Mirail, n° 6, 1997, p. 9.

²⁸ Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982, p. 388.

²⁹ A. Chemain-Degrange, « Critique sociale et exploration de l'inconscient dans le roman d'Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances* », *Annales de l'université de Brazzaville*, n° 8, 1972, p. 126.

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

³¹ Voir *supra* n. 7.

³² H. Lopes, *La Nouvelle romance*, Yaoundé, CLE, 1976.

nombre desquels se trouvent les femmes ; tous « convaincus que la libération de l'Afrique et celle de la femme africaine ne se fer[ai]ent pas l'une sans l'autre »³³, ils ont « contribu[é] de façon non négligeable à l'effort de promotion de la femme, paysanne, petite vendeuse, infirmière, enseignante ou militante »³⁴.

Féministe, *Les Soleils des indépendances* l'est assurément, qui dénonce avec force la situation faite aux femmes dans les sociétés africaines, bien que les choix narratifs de son auteur puissent nuire à la clarté de ses convictions. La prise en charge du récit par un narrateur malinké porteur des valeurs de sa communauté exclut toute velléité testimoniale et tend « à ratifier la domination masculine »³⁵ sans qu'il y ait le moindre contrepoint. Effectivement, dans le roman, il « n'y a pas de prise de position directe, didactique et idéologique » pas plus qu'il « n'y a [de] critique abolitionniste »³⁶, stratégie énonciative troublante qui a pu faire parler, à tort, d'« une misogynie inconsciente »³⁷ de Kourouma.

Si l'écriture romanesque est, « pour Ahmadou Kourouma, une façon de faire une sociologie vivante »³⁸, elle emprunte cependant le détour de la reconstitution créative du réel. Puisant dans ses observations ou ses souvenirs personnels³⁹ le matériau romanesque, il choisit de transposer la réalité sociale⁴⁰ par un traitement merveilleux.

³³ A. Chemain-Degrange, *Émancipation féminine et roman africain*, op. cit., p. 352.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Pour Pierre Bourdieu, « [l]a force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification : la vision androcentrique s'impose comme neutre et n'a pas besoin de s'énoncer dans des discours visant à la légitimer. L'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé » (*La Domination masculine*, Seuil, coll. « Liber », Paris, 1998, p. 15).

³⁶ M. Borgomano, op. cit., p. 66.

³⁷ R. Chemain souligne « l'ambiguïté du féminisme d'Ahmadou Kourouma ». Selon lui, la stérilité qui accable Salimata serait un châtement infligé à sa rébellion. Celle qui a rejeté sa position subalterne de femme et refusé la loi des hommes ne deviendra féconde que lorsqu'elle aura enfin accepté de se soumettre à « l'assaut du mâle » Abdoulaye (op. cit., p. 77-81).

³⁸ M. Borgomano, *Des hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Harmattan, 2000, p. 8.

³⁹ Peut-être Kourouma s'est-il tout particulièrement inspiré des infortunes de sa propre mère, malheureuse épouse de Moriba Kourouma. Commerçant et chasseur doté de pouvoirs magiques, celui-ci « avait pris l'habitude de violenter sa femme » (Jean-Michel Djian, *Ahmadou Kourouma*, Paris, Seuil, 2010, p. 16).

Le fils, tôt séparé de sa mère pour être confié à son oncle, lui rendra un hommage appuyé en disant d'elle : « Elle m'a donné toute la force vitale qu'elle possédait dans son malheur » (texte prononcé par Kourouma à Francfort, le 5 octobre 1980 à l'occasion d'un symposium sur la « Fonction des littératures modernes en Afrique noire », cité par J.-M. Djian, *ibid.*).

⁴⁰ Christiane N'Diaye met en garde contre les dérives essentialistes de lectures trop ethnocentrées des œuvres de Kourouma. Privilégiant une approche exclusivement dénotative, elles font de l'auteur un simple « auteur de documents historiques ou d'études ethnographiques », un *diseur de vérité* susceptible de délivrer des savoirs sur « l'ontologie, la psychologie ou l'imaginaire africains [...] le politique, la culture et la tradition africains que les lecteurs cherchent à mieux connaître à travers son œuvre » (« Kourouma, le mythe », in Jean Ouédraogo, éd., *L'Imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris, Karthala, 2010, p. 19).

C'est en partie par des causes surnaturelles que le destin si heurté de Salimata est effectivement motivé. Les explications superstitieuses sont mises en concurrence avec les développements rationnels de type psychanalytique : un viol effectif a provoqué une profonde névrose chez la victime qui développe des syndromes de phobie, d'obsession et d'hystérie. Indifférentes à ces approches « scientifiques », les croyances populaires attribuent quant à elles à un esprit ombrageux la totalité des malheurs de la jeune femme :

Elle avait été violée. Par qui ? Un génie, avait-on dit après. On avait expliqué aussi les raisons. La maman de Salimata avait souffert de la stérilité et ne l'avait dépassée qu'en implorant le mont Tougbe dont le génie l'avait fécondée de Salimata. Salimata naquit belle, belle à emporter l'amour, à provoquer la jalousie du génie qui la hanta. On l'avait promise en mariage, on l'avait excisée sans avertir, sans calmer la passion du génie, par une adoration spéciale. C'était donc la jalousie et la colère du génie qui déclenchèrent l'hémorragie. C'était le génie sous la forme de quelque chose d'humain qui avait tenté de violer dans l'excision et dans le sang. (p. 38-39)

L'incube serait également responsable de ses inhibitions sexuelles, de son désir obsessionnel d'enfant, et de sa grossesse nerveuse, dite « grossesse de génie ». Les explications magico-religieuses des déboires de Salimata ancrent son histoire dans un univers supra-naturel : le génie⁴¹ y est investi de la fonction d'opposant merveilleux qui entrave le parcours de l'héroïne. Le destin de cette dernière suit d'ailleurs la structure en spirale d'un conte traditionnel à la courbe longtemps douloureusement descendante : l'harmonie initiale des jeunes années passées auprès d'une mère aimante est troublée par des événements traumatiques (excision, viol, mariages forcés) dont le nombre rappelle la *triplication* des contes ; l'héroïne se lance alors dans la quête de l'objet de valeur, l'homme qu'elle aime : Fama, « le plus haut garçon du Horodougou, le plus noir, du noir brillant du charbon, les dents blanches, les gestes, la voix, les richesses d'un prince » (p. 48). Sa conquête la ramène momentanément à une situation stable : elle connaît la joie d'un foyer tendre et prospère. Mais une nouvelle épreuve attend la jeune femme : la stérilité qui s'installe durablement dans le couple. Face à ce nouveau manque, Salimata se tourne vers Abdoulaye avec lequel elle entretient des relations ambiguës, faisant planer sur son couple le risque d'un adultère, source d'une nouvelle dégradation. Une ultime péripétie la ramène à la situation d'équilibre initiale : l'incarcération de Fama lui permet de devenir la compagne d'Abdoulaye, dont elle aura sans doute un enfant.

La dimension merveilleuse qu'implique la morphologie singulière de l'histoire de Salimata est renforcée par le recours au *réalisme métaphorique*⁴².

⁴¹ Le génie joue aussi le rôle de révélateur des dysfonctionnements du système traditionnel. La superposition des deux systèmes d'explicitation souligne avec ironie l'aveuglement d'une société qui refuse de remettre en question ses pratiques aux conséquences pourtant désastreuses sur la santé physique et mentale des femmes.

⁴² Jean Bessière, « Ahmadou Kourouma : subjectivation, allégorisation – perspectives critiques et réalisme métaphorique », in Justin K. Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi, eds., *Dire le social dans le roman fran-*

La violence faite aux femmes emprunte en effet à la symbolique animalière ; elle est métaphorisée par des images de chasse, activité noble et prestigieuse dans la société traditionnelle malinké. Parée de la grâce et de la fragilité des antilopes pourchassées, la femme n'est qu'une proie sans défense face à l'homme, prédateur dangereux et cruel⁴³. Salimata, aux mains « [r]apides comme les pattes de la biche » (p. 48), a les « yeux curieux et contemplatifs avec lesquels la biche avant de détaler toise le chasseur à la lisière de la forêt » (p. 50). Quand le désir masculin s'allume, elle n'est plus qu'une bête aux abois, traquée par Tiécoura qui rôde autour de la case, « pistée » (p. 47) par Tiémoko qui organise une véritable battue pour la débusquer :

Tiémoko ne l'avait pas rattrapée et même pas poursuivie cette nuit-là. Dès qu'il constata la fuite, tout le reste de la nuit, couteau en main, il avait battu tout le village, case par case. Le lendemain, le doigt sur la gâchette, il avait frayé brousses, marigots et montagnes environnants. Les jours suivants, il avait promené sa rage et sa désolation dans les champs et villages de la province. (p. 48)

Salimata ne doit la vie sauve qu'à une fuite éperdue. Mais à l'instar de la belle Matali, pourtant agile comme le bubale, elle ne pourra pas toujours échapper à la convoitise brutale des hommes. Le réveil de leur désir sexuel sonne, pour toute femme, l'hallali, le sexe masculin étant associé à « la lame [du] couteau » (p. 178) que le chasseur enfonce dans les chairs palpitantes de l'animal, voire au fusil qui l'abat⁴⁴. Livrée à celui qui la possède, la femme est symboliquement mise à mort, « poussa[nt] un cri de douleur et perd[an]t connaissance dans le rouge du sang » (p. 38). Quelque soit son odieuse déclinaison : viol du féticheur, agression du marabout, consommation conjugale contrainte ou attouchements de la meute de mendiants dont les « mains s'étaient promenées dans ses entre-fesses et entre-jambes, sous les seins et le bas-ventre » (p. 62), l'acte sexuel est toujours « agression carnassière »⁴⁵.

La multiplicité des déboires de Salimata, d'autant plus incroyable qu'ils sont resserrés dans quelques dizaines de pages, donne à son personnage un caractère édifiant. Passant de l'individuel au collectif, elle devient un personnage prototypique : la femme référentielle est élevée au rang de martyre. La répétition obsessionnelle de la scène de l'excision, point focal de l'œuvre, la désigne

cophone contemporain, Paris, Champion, 2011, p. 216.

⁴³ R. Chemain montre que les hommes concupiscent, qu'ils soient féticheur traînant après soi « le fumet des égorgements et des brûlis » (p. 40) sacrificiels ou chasseur « brandi[ssant] le couteau et le fusil » (p. 43), sont présentés comme des êtres sanguinaires, auteurs d'hécatombes terrifiantes. Se complaisant dans la férocité et le carnage, ils perdent toute humanité si bien que leur description est marquée par un thériomorphisme fort : Tiécoura a « un regard criard de buffle des savanes », le cou massif d'« un chien chasseur de cynocéphales » et des « épaules larges de chimpanzé » (p. 40) ; il partage avec Baffi, le premier mari de Salimata, une inquiétante « démarche d'hyène » (*ibid.*), tandis que la troupe des mendiants pillards du marché a, du même charognard, les rires et les hurlements (p. 63) ; Tiémoko ressemble à son frère « comme les empreintes d'un même fauve » (p. 43), tandis que Abdoulaye a le dangereux balancement du « boa » (p. 62).

⁴⁴ Autre symbole phallique et sadique : l'énorme hernie ombilicale que Baffi balance.

⁴⁵ R. Chemain, *op.cit.*, p.47.

comme *victime sacrificielle*⁴⁶ d'une communauté « dont les rites de passages se transforment en symboles mortifères »⁴⁷. Son calvaire est mené comme le terrible rituel propitiatoire d'une société moribonde qui verse son sang pour tenter d'assurer sa propre survie. « [E]n subissant et en portant les plaies et les affres de la société », Salimata, femme souffrante, « symbolise un monde qui s'effondre, malade »⁴⁸, entravé par son conservatisme et ses structures oppressives. Aussi sa douleur, bien qu'esthétisée, est-elle un outil argumentatif efficace qui entraîne l'empathie du lecteur enclin à condamner les pratiques et les valeurs du monde traditionnel.

Ce dernier est essentiellement incarné par des figures masculines vieillissantes hostiles aux indépendances délétères : Diamourou le griot musulman et Balla le féticheur animiste, hommes passéistes qui espèrent pouvoir restaurer les valeurs ancestrales et surtout Fama, le prince rétrograde que son attachement à la tradition et son incapacité à s'adapter à la société nouvelle vouent irrémédiablement à la disparition. Son épouse Salimata représente son exact contrepoint, tempérant le pessimisme dont il est porteur par les valeurs d'espoir qu'elle véhicule. Réactualisant le conflit des générations, elle est « goyave verte » (p. 28) à la jeunesse insolente qui s'oppose au conservatisme des anciens. « [R]iche de virtualités, de possibilités d'adaptation au monde moderne »⁴⁹, elle conteste l'immobilisme mortifère des vieillards, symboles d'une « gérontocratie à contre-courant »⁵⁰. Elle incarne en somme l'élan vital qui dessine un devenir pour l'Afrique. L'enfant qu'elle portera sans doute est le signe de ce possible contenu en puissance dans un futur libéré du passé révolu et du présent désenchanté.

Salimata, investie d'une fonction rédemptrice, devient ainsi une véritable héroïne qui sait tromper l'adversité. De bête traquée, elle se fait chasserresse sanguinaire, brandissant le couteau dont on la menaçait dans les scènes d'Abdoulaye, le prétendant trop entreprenant puis celle de Fama, l'époux polygame si présomptueux. Par ce geste libérateur, elle parvient à se débarrasser de ses inhibitions mais également à se soustraire au discours social prescriptif : désormais elle ne sera plus « une femelle brillante, ronde, hésitante mais soumise » (p. 77), un objet de désir continuellement agressé mais une femme, une individualité. Un sujet briguant l'égalité dans l'humanité. Elle endosse alors les sèmes de son prénom, Salimata, celle qui a été sauvée⁵¹. Sa victoire éclate dans l'évocation de son nouveau bonheur conjugal, sans nul

⁴⁶ Voir V. Bonnet, *op. cit.*

⁴⁷ Virginie Affoué Kouassi, « Des femmes chez Ahmadou Kourouma », *Notre librairie*, n° 155-156, « Ahmadou Kourouma, l'héritage », juillet-décembre 2004, p. 193.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ A. Chemain-Degrange, *Émancipation féminine et roman africain*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁰ M.-D. Kane, *op. cit.*, p. 349.

⁵¹ س-ل-م [salama]/ [salima] (transcription des Orientalistes) : qui a été sauvé, qui a embrassé l'Islam.

doute construit sur un rapport plus harmonieux des genres, chacun ayant baissé les armes⁵².

Ainsi, celle qui, avec succès, s'est « consacr[é]e à sa propre réalisation et à sa propre délivrance »⁵³ se trouve célébrée, sa gloire étant proclamée devant le monde par Fama qui s'enorgueillit d'être « le mari légitime de Salimata » (p. 190). De « personnage particulier » se définissant par son rapport aux règles de sa société, elle se mue en « personnage individuel » qui s'en affranchit. Définissant elle-même par deux fois les conditions de son bonheur, elle accède effectivement à l'épanouissement personnel. Le récit de sa vie se veut ainsi « présentation d'une subjectivation, c'est-à-dire présentation de la manière dont un agent se constitue comme sujet ». Elle réussit progressivement à s'autonomiser, devenant « [q]uelqu'un *qui tend à être lui-même* »⁵⁴. Sa victoire finale est revendication de la primauté des droits de l'être sur ceux de la communauté, affirmation de la prééminence de l'individu sur le groupe. Elle est ainsi ébauche d'un nouvel ordre.

Matrice d'un ordre à venir, la femme connaît alors une re-mythification singulière. De Moussogbê, femme soumise qui succombe sous la violence des traditions (p. 36), Salimata devient Mouso Koroni⁵⁵, « femme terrible »⁵⁶ qui se dégage de leur étreinte coercitive. En s'échappant⁵⁷ de la concession de Tiémoko pour rejoindre Fama puis en passant symboliquement de celle de Fama à la case d'Abdoulaye, elle réitère la fuite inaugurale de la déesse-mère bambara. Elle s'imprègne ainsi de l'indocilité de son référent mythologique. En faisant le choix de la liberté, c'est les lois des hommes qu'elle transgresse mais en cédant à l'adultère, c'est contre celles de Dieu qu'elle se dresse :

⁵² La lecture de R. Chemain selon laquelle Salimata a finalement consenti à endosser le rôle traditionnel de la femme soumise auprès d'Abdoulaye, « vrai mâle » dont elle accepte l'autorité et les étreintes viriles me semble aller à l'encontre de l'évolution générale du personnage.

⁵³ J. Bessière, *op. cit.*, p. 207.

⁵⁴ *Ibid.*, respectivement p. 213, 206 et 213.

⁵⁵ Engendrée par son frère jumeau Pemba, divinité de l'eau qui devient son époux, Mouso Koroni peuple avec lui la terre de plantes et d'animaux. Elle est la première femme – son nom signifie « la vieille femme », « la petite vieille » – qui porte en elle toute la négativité de son sexe. Elle est, en effet, facteur de trouble, amenant le désordre et l'impureté dans le monde. Ne supportant pas que Pemba s'unisse aux autres femmes, Mouso Koroni « fut prise de jalousie et introduisit la mauvaise volonté dans toutes les choses » : elle se refusa à lui, « cessant [ainsi] de coopérer à l'œuvre de la création », et le trahit, délivrant aux hommes les savoirs qui devaient rester secrets ; elle se lança également dans une expédition sanginaire, mutilant les sexes des hommes et des femmes pour leur infliger les blessures qu'elle avait subies « dans les rapports sexuels qu'elle entretenait avec Pemba quand il n'était qu'un morceau de bois ». La « violence de ses actes provoqua l'apparition chez elle des premières menstrues » si bien qu'à « son contact la terre devient impure, qualité qu'elle a conservée jusqu'à maintenant » (Germaine Dieterlen, *Essai sur la religion bambara*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 18).

⁵⁶ Lobna Mestaoui, *Tradition orale et esthétique romanesque : aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 95.

⁵⁷ Le motif de l'échappée spatiale qui libère des contraintes sociales, politiques ou religieuses, présent dans le mythe fondateur, se retrouve chez tous les avatars de Salimata qui sont des fugitives. De même, dans *Les Soleils des Indépendances*, Matali et Mariam sont des femmes qui finissent par s'en aller, le départ apparaissant comme une euphémisation de la fuite.

Par quatre fois elle se leva et mit le front à terre, enfin s'assit à croupetons sur la peau et se confia à Allah, le Bienfaiteur miséricordieux. Un enfant ! Un seul ! Oui, un bébé ! Unique imploration sur cette terre, Fama se prouvant de plus en plus insuffisant. Qu'est-ce qui primait dans la volonté d'Allah ? Fidélité ou maternité ? La maternité sûrement, la maternité d'abord. Alors, que passât l'importance de Fama dans le cœur de Salimata pour qu'elle couchât avec d'autres hommes qui ne la hérissaient plus des traits et des odeurs du féticheur Tiécoura, d'autres hommes n'introduisant ni la peur, ni le raidissement, ni le froid dans le cœur de Salimata. Mais c'est l'infidélité, l'adultère qu'elle implorait. Allah, le Bienfaiteur miséricordieux, pardonne le blasphème ! (p. 44)

Elle commet ainsi en acte le péché qu'elle avait déjà commis en pensée, et transforme le blasphème en conduite iconoclaste.

Par sa double infraction, Salimata renverse l'ordre androcentrique que la déesse rebelle avait, malgré elle, contribué à instituer⁵⁸. Ce faisant, elle achève la métamorphose du personnage féminin africain, longtemps « figure littéraire inerte »⁵⁹, réceptacle des stéréotypes et des fantasmes locaux ou coloniaux qui la voulaient douce et docile, travailleuse et dévouée. Spoliée de son individualité singulière dans le monde référentiel, elle l'a été tout autant dans le domaine littéraire. Objet d'une littérature longtemps écrite par les hommes, elle s'est donnée « à voir et à entendre par l'entremise d'un discours qui, quel que soit son projet, lui demeure étranger »⁶⁰. Aussi la femme n'apparaît-elle pas « comme une subjectivité autonome, mais plutôt comme objectivée par l'instance objectivatrice qu'est l'homme »⁶¹. Or Salimata va rompre avec ce processus d'annihilation textuelle, en échappant au statut d'*infans*. Alors que « toute l'éducation de la jeune fille est axée sur la symbolique du non-dit, du silence et du processus de voilement »⁶², elle accède progressivement au palabre dont ses sœurs ont toujours été exclues.

Elle est d'abord introduite dans le texte à travers les pensées de Fama qui, s'étant rendu à la mosquée, médite sur sa vie actuelle :

La santé et la nourriture, Fama les possédait (louange à Allah !) mais le cœur et l'esprit s'étiolaient parce que sevrés de la profonde paix et cela principalement à cause de sa femme Salimata. Salimata ! Il claque la langue. Salimata, une femme sans limite dans la bonté du cœur, les douceurs des nuits et des caresses, une vraie tourterelle ; fesses rondes et basses, dos, seins, hanches et bas-ventre

⁵⁸ Voir *supra* n. 55. Le mythe de Pemba et Mouso Koroni instaure les pratiques matrimoniales traditionnelles : la domination inconditionnelle de l'homme sur la femme dont il est le créateur, la polygamie établie par la lubricité de Pemba, l'excision et la circoncision suscitées par la folie sanguinaire de Mouso Koroni, la souffrance des femmes dans la conjugalité conçue comme le juste châtement de celles dont la mère mythique a provoqué tant de perturbations dans le monde.

⁵⁹ Pierrette Herzberger-Fofana, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 8.

⁶⁰ M.-D. Kane, *op. cit.*, p. 115.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² P. Herzberger-Fofana, *op. cit.*, p. 7.

lisses et infinis sous les doigts, et toujours une senteur de goyave verte. Allah pardonne à Fama de s'être trop emporté par l'évocation des douceurs de Salimata ; mais tout cela pour rappeler que la tranquillité et la paix fuiront toujours le cœur et l'esprit de Fama tant que Salimata séchera de la stérilité, tant que l'enfant ne germera pas. Allah ! fais, fais que Salimata se féconde !... Dehors la pluie continuait de se déverser, les éclairs de scintiller et là-dedans les mendiants de se serrer et de jurer.

Pourquoi Salimata demeurerait-elle toujours stérile ? Quelle malédiction la talonnait-elle ? (p. 28)

Construction textuelle née des mots de Fama, Salimata est façonnée par un verbe masculin qui l'appréhende à l'aune d'une vision phallocrate. Significativement présentée d'abord par son statut social – épouse de Fama – plutôt que par son identité propre, elle reçoit ensuite ses caractérisations principales : ses grandes qualités morales et physiques qui traduisent sa prétendue féminité ainsi que sa désolante stérilité. Salimata est ainsi objet d'un discours à la fois louangeur et réprobateur – et donc doublement dévalorisant – qui lui donne forme. Discours d'autant plus nocif qu'il est menteur, véhiculant la représentation erronée d'une femme infertile qui sera relayée par l'ensemble de la société accusatrice : « Maudite beauté qui attirait le génie ! une femme sans trou ! une statuette ! » (p. 42-43). Discours d'autant plus contestable que la pertinence des prédicats énoncés (bonté, piété, beauté, sensualité, stérilité) sera remise en question au fil de la lecture.

Or, pendant longtemps Salimata ne peut opposer au discours dominant mensonger que le silence ou les cris. La clitoridectomie, mutilation sexuelle, est symboliquement amputation de la parole qui la rend inapte à enfanter un discours. Elle ne sait qu'écouter, bouche close, les prétendues vérités que la société lui assène ou hurler quand on la martyrise en leur nom. C'est sa seule réaction quand Tiécoura la violente :

Et elle a crié, hurlé. Et ses yeux ont tourné, débordé et plongé dans le vert de la forêt puis le jaune de l'harmattan et enfin le rouge, le rouge du sang, le rouge des sacrifices. Et elle a encore hurlé, crié à tout chauffer, crié jusqu'à s'étouffer, jusqu'à perdre connaissance. (p. 33)

C'est sa seule défense quand Baffi l'agresse :

[...] il a désiré forcer et violer ; elle a crié ! Elle a crié comme la nuit de son excision et la peur et l'horreur de Tiécoura remontèrent dans son nez et dans sa gorge, elle a crié très haut puisque les aboiements des chiens ont éclaté de cour en cour et ont épouvanté tout le village ; les matrones ont lâché, elle a sauté du lit pour s'enfuir par la porte, on l'arrêta et elle s'effondra, se vautre dans les peines et les pleurs sur le seuil. (p. 41)

Par deux fois, elle accède enfin à la parole articulée. Afin de se protéger des assauts masculins, elle tente d'expliquer les causes de ses inhibitions sexuelles, mais en vain : ses mots se noient dans les marais de l'indifférence :

Cela aucun ne l'a compris, aucun ne l'a *entendu* lorsque Salimata se refusa à Baffi (ce fut le premier mari de Salimata). Baffi puait un Tiécoura séjourné

et réchauffé, même démarche d'hyène, mêmes yeux rouges de tisserin, même voix, même souffle ; il résonnait en Salimata et la raidissait. (p. 40 ; je souligne)

Ou de l'incompréhension :

Quand dans ses yeux rouges et dans sa bouche [de Tiémoko] apparurent l'amour et la jalousie, le malheur était inévitable car Salimata raidissait à son approche, en elle remontait l'excision, le viol, Tiécoura et les pleurs. *Elle le lui a dit*. Il a répondu en la séquestrant dans une case et en tournant nuit et jour autour de la case en brandissant le couteau et le fusil et en menaçant et en injuriant à la fois la séquestrée, ses mauvais conseillers, tous les menteurs et la maudite ère des Blancs qui interdisait d'égorger les adultères bâtards. (p. 43 ; je souligne)

Mais d'*infans*, objet du discours de l'autre, Salimata devient *loquens*, maîtresse d'un Verbe autonome. Mutation révolutionnaire dans à un monde où « l'expression individuelle est tenue pour une déviance »⁶³. Faisant le bilan de sa vie, elle se racle la gorge, acte symbolique de celle qui prépare sa voix, la débarrassant de toute entrave pour la rendre claire : « Une petite démangeaison rampa à travers la gorge de Salimata. Elle souffla, aspira une bouchée d'air désagréable de moiteur, la toussa, la cracha. La salive avait un arrière-goût de baobab » (p. 33). Si elle n'accède pas pour autant au statut de narratrice autodiégétique, la focalisation interne lui permet de régir le récit de sa vie. Par ce choix narratologique, Kourouma dévoile ses pensées et ses émotions jamais exprimées publiquement, livre les secrets inouis de son intimité. Il lui donne ainsi, dans la première partie, une présence extraordinaire qui suscite l'empathie du lecteur. Il lui accorde en somme le statut de sujet.

Cependant, ne prenant jamais directement en charge le récit de sa vie qui est assumé par une autre instance narrative, Salimata ne semble accéder qu'à une émancipation partielle. Cette impression est démentie par ses prises de parole initiale et finale en discours direct qui enserrent symboliquement la première partie du roman. « Le stérile, le cassé, l'impuissant, c'est toi ! » (p. 30), crie-t-elle à son mari avant de lancer à Abdoulaye : « Laisse-moi, ou je crie ! » (p. 70). Mise en accusation et mise en garde : la femme que la société machiste bafoue retrouve sa dignité de sujet en proférant les paroles de résistance par lesquelles elle invalide le discours collectif.

En changeant le rapport du personnage féminin au langage, *Les Soleils des Indépendances* fait figure d'œuvre de transition. Salimata, femme d'encre et de papier, fait entendre sa voix. Elle annonce les femmes de chair et de sang qui, lassées « de parler et d'agir par la médiation de la plume de l'autre » vont bientôt « entreprendre de se dire dans l'immédiateté de [leur] condition de femme »⁶⁴. Quand Kourouma dote Salimata des mots de défiance, les femmes commencent tout juste à sortir de leur mutisme et à faire entendre leur voix dans

⁶³ M.-D. Kane, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁴ *Ibid.*

le champ littéraire africain⁶⁵. Jusque là, celui-ci était presque exclusivement une affaire d'hommes, tandis que les femmes, maintenues éloignées de l'instruction scolaire par un environnement social inhibiteur, végétaient dans un illettrisme annihilant. Peu après la parution des *Soleils des Indépendances*, naît enfin la littérature féminine africaine⁶⁶ qui va véritablement donner *la parole aux négresses*⁶⁷ : passant « du pilon à la machine à écrire »⁶⁸, les auteures décident de passer « des maux aux mots »⁶⁹ afin de se soustraire à une société aliénante et participer aux mouvements internationaux d'émancipation féminine. La parole encore feutrée de Salimata, personnage féminin tracé par un homme, tendra alors à évoluer, empruntant d'abord la tonalité dénonciatrice du témoignage à visée autobiographique⁷⁰ puis celle « plus agressive⁷¹, plus revendicatrice »⁷² de genres plus engagés qui appellent à la rébellion. Ainsi la Salimata de Kourouma prépare-t-elle l'avènement de nouveaux protagonistes féminins, porteurs du message de révolte de leurs créatrices.

Véronique Corinus

Université Lumière - Lyon 2

⁶⁵ La littérature féminine d'Afrique noire francophone est très récente. Ce n'est qu'en 1958 que la Camerounaise Marie-Claire Matip signe une autobiographie intitulée *Ngonda* (Douala-Yaoundé, Librairie du Messager, 1958) qui sera suivie, sept ans plus tard par le recueil de poèmes de la Sénégalaise Annette Mbaye d'Enerville *Poèmes africains* (Dakar, Centre National d'Art Français, 1965) et le roman de la Camerounaise Thérèse Kuoh-Moukoury, *Rencontres essentielles* (Paris, Imprimerie Edgar, 1968). Voir Beverly Ormerod et Jean-Marie Volet, *Romancières africaines d'expression française. Le Sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 1994.

⁶⁶ La production littéraire féminine débute véritablement au début des années 1970 et s'affirme particulièrement dans les années 1980. Les premières œuvres sont essentiellement des textes de témoignage et des autobiographies. Voir Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁶⁷ Awa Thiam, *La Parole aux négresses*, Paris, éd. Denoël/Gonthier, 1978.

⁶⁸ Aminata Sow Fall, « Du pilon à la machine à écrire », *Notre librairie*, n° 68, janvier-avril 1983.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Voir notamment Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Dakar, NEA, 1979 ; *Un chant écarlate*, *ibid.*, 1981 ; Régina Yaou, *Lézou Marie ou les écueils de la vie*, Dakar, NEA/Edicef, 1982 ; Delphine Zanga Tsogo, *Vie de femmes*, Yaoundé, CLE, 1983 ; Anne-Marie Adiaffi, *Une vie hypothéquée*, Dakar, NEA, 1984 ; Nafissatou Diallo, *De Tilène au plateau, une enfance dakaroise*, Dakar, NEA, 1975.

⁷¹ Une Calixthe Beyala n'aura de cesse de dénoncer rudement, dans ses œuvres, « la dictature des couilles » (cité par Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 251).

⁷² O. Cazenave, *op. cit.*, p. 13.



BERNARD MOURALIS

RÉALISME ET FAIT DIVERS : RÉFLEXION
AUTOUR DE LA FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE
DES *SOLEILS DES INDÉPENDANCES*

Le choc produit, dès sa parution en 1968¹, par *Les Soleils des Indépendances*, et le succès, jamais démenti depuis, remporté par le roman tiennent principalement à la double innovation sur laquelle il repose. En effet, sur le plan thématique, tout d'abord, Kourouma introduit un nouvel ordre de préoccupation en mettant l'accent sur la problématique de l'indépendance et, en procédant ainsi, il établit, même s'il n'est pas tout à fait le premier à l'avoir fait², une rupture par rapport à une production romanesque qui tendait à faire du colonialisme la source et la cause principale des maux qui s'opposaient au progrès des peuples africains. Parallèlement, Kourouma établissait une autre rupture sur le plan de l'expression romanesque en usant d'une écriture complexe qui combinait, d'une part, des faits de langue, à travers une interférence entre français et malinké, lisible dans des effets de traduction, et, d'autre part, un processus d'oralisation du récit.

Cependant, l'attention exclusive portée à ces deux caractéristiques a conduit souvent la critique à négliger l'adhésion globale de Kourouma à l'esthétique du roman réaliste, dont l'objectif, plus ou moins explicitement affirmé depuis les œuvres canoniques du XIX^e siècle, est d'assigner au roman une fonction de dévoilement du monde social, qui s'inscrit dans le cadre général d'une transformation possible de celui-ci.

¹ Rappelons que le roman a d'abord paru à Montréal en 1968 aux Presses de l'université de Montréal après que Kourouma eut obtenu, l'année précédente, le prix de la Francité décerné par la revue *Études Française*. Ce n'est qu'en 1970 que le Seuil décide d'acheter les droits et de publier *Les Soleils*. La première édition ne suscita que quelques réactions. Parmi celles-ci, je signalerai ma recension dans l'hebdomadaire *Afrique Nouvelle* : B. Mouralis, « *Les Soleils des indépendances* [A. Kourouma, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1968] », *Afrique Nouvelle* [Dakar], n° 1086, 30 mai-5 juin 1968, p. 2.

² Je pense en particulier au roman de l'écrivain sud-africain, Peter Abrahams, *A wreath for Udomo* (Londres, Faber & Faber, 1956), traduit sous le titre *Une couronne pour Udomo* par Pierre Singer (Paris, Stock, 1958). Ce roman qui retrace l'ascension d'un leader charismatique vers le pouvoir, puis la déception qu'engendre peu à peu dans le peuple son régime politique a joué, par sa structure antithétique, un rôle de modèle pour beaucoup d'écrivains africains.

C'est cette question que je voudrais examiner dans la présente intervention. Mais, plutôt que de l'envisager sur l'ensemble du roman, je me limiterai, dans un premier temps, à l'étude d'un passage qui se trouve à la fin du chapitre IV de la première partie et dans lequel Salimata poignarde Abdoulaye, le marabout qu'elle est venue consulter dans l'espoir de donner naissance à un enfant. On verra que ce passage peut poser problème sur le plan de son statut romanesque. La lecture de cet épisode permettra ensuite de voir comment il peut être relié à d'autres moments du roman et, plus spécialement, de la vie de Salimata et les conséquences qui peuvent en découler dans le rapport au temps et à l'Histoire qu'instaure le roman. J'envisagerai enfin, plus rapidement, la question consistant à savoir qui est le personnage essentiel des *Soleils des Indépendances*. Une telle interrogation n'a rien de formel dans la mesure où elle peut conduire à préciser le système romanesque de Kourouma et la position qui est la sienne par rapport à ses devanciers ou ses contemporains.

1. Un fait divers ?

La première partie du roman est construite en forme de diptyque : les chapitres I et II sont centrés sur Fama ; les chapitres III et IV sur Salimata, son épouse. Les dernières pages du chapitre IV marquent donc la fin du long développement consacré à Salimata. Celle-ci se trouve au terme d'une journée particulièrement éprouvante qui a culminé avec le pillage de son étal du petit marché du Plateau par les mendiants qui, en outre, l'ont agressée violemment et l'ont dépouillée de l'argent qu'elle conservait sur elle. Au terme de cette scène qui rappelle le climat du film de Buñuel, *Los olvidados*³, Salimata éprouve un sentiment profond de désespoir qui la conduit même à douter d'Allah :

C'était toujours ainsi avec les miséreux et mendiants nègres ; ils sont des ennemis d'Allah. Plusieurs fois on avait mis Salimata en garde. La grande générosité au marché appelle la méchanceté, le désordre et le pillage. [...] Elle aussi était pauvre. Allah ne voyait-il pas la pauvreté de Salimata ? Faut-il croire qu'il ne s'apitoie jamais sur un malheur parce qu'il n'y a pas de malheur qui ne soit pas son œuvre ? Depuis des mois Salimata n'avait pas traversé des jours aussi maléfiques. (p. 64)

En particulier, elle veut savoir, une fois de plus, pourquoi le sort – ou Allah –, depuis l'enfance, semble s'acharner sur elle et c'est dans cet état d'esprit qu'elle traverse la lagune et se rend de nouveau chez Abdoulaye, le marabout.

Cette fin du chapitre IV correspond ainsi à un moment précis de l'itinéraire de Salimata : il représente une sorte de bilan de sa situation et de son existence où jamais il ne semble arriver quelque chose de positif, comme si l'héroïne était condamnée depuis toujours à vivre dans l'univers de

³ Film réalisé au Mexique par Buñuel et sorti en 1950.

la répétition et du malheur. Mais elle constitue en même temps un moment où Salimata cesse de subir et prend l'initiative en se révoltant contre Abdoulaye et en le blessant, opérant ainsi une transgression caractérisée. C'est pourquoi, cet épisode peut-être lu en définitive de deux façons : on peut mettre l'accent soit sur le destin de l'héroïne, qui, une fois de plus, se fige en une éternelle répétition, soit sur le désir de liberté qu'affirme Salimata en commettant ce geste criminel. On voit donc que cet épisode pose problème quant à son statut romanesque, puisqu'il peut être lu de deux façons tout à fait opposées et, à cet égard, en raison du rapport au temps qu'il implique, il semble osciller entre un côté Faulkner et un côté Dos Passos, pour reprendre les célèbres catégories emblématiques de Sartre dans *Situations I*⁴.

Le geste de Salimata a incontestablement quelque chose de simple, voire de stéréotypé, et, à ce titre, il peut être lu comme un « fait divers », tel qu'on en lit quotidiennement dans les journaux et qui, ici, pourrait être annoncé par un titre du type : « Adjamé. Un marabout poignardé par une marchande : l'homme de Dieu avait voulu abuser d'elle ». Un tel énoncé illustre la définition que Barthes donne du fait divers dans son célèbre article, « Structure du fait divers », publié en 1962 dans *Médiations* et repris dans *Essais critiques*, en 1964⁵. En particulier, on retrouve dans le récit de cet épisode les deux grands éléments qui, pour Barthes, caractérisent tout fait divers. Le premier est son *immanence*. En effet, à la différence, par exemple de l'assassinat politique qui « renvoie nécessairement à une situation extensive qui existe en dehors de lui, avant lui et autour de lui : la "politique" »⁶, un meurtre relaté dans la rubrique des faits divers des journaux est

une information totale, ou plus exactement, *immanente* ; il contient en soi tout son savoir : point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers ; il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même ; bien sûr, son contenu n'est pas étranger au monde : désastres, meurtres, enlèvements, agressions, accidents, vols, bizarreries, tout cela renvoie à l'homme, à son histoire, à son aliénation, à ses fantasmes, à ses rêves, à ses peurs : une idéologie et une psychanalyse du fait divers sont possibles ; mais [...], au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers. [...] C'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman.⁷

Le deuxième élément caractéristique du fait divers est qu'il constitue toujours une information *dédoublée* :

⁴ *Situations I* (Paris, Gallimard, 1947) contient deux articles sur Faulkner, l'un sur *Sartoris*, l'autre sur *Le Bruit et la fureur*, publiés précédemment en 1938 et 1939, et un article sur *1919* de Dos Passos, datant d'août 1939.

⁵ Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, 1964, p. 188-197.

⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁷ *Ibid.*, p. 189.

Il n'y a aucun fait divers simple, constitué par une seule notation : le simple n'est pas notable ; quelles que soient la densité du contenu, sa surprise, son horreur ou sa pauvreté, l'information ne commence que là où l'information se dédouble et comporte par là-même la certitude d'un rapport. [...] Sans doute une structure est-elle toujours articulée ; mais ici l'articulation est intérieure au récit immédiat, tandis que dans l'information politique, par exemple, elle est déportée hors de l'énoncé, dans un contexte implicite.⁸

Cette relation pouvant prendre deux formes : d'un côté, un rapport de causalité, comme c'est le cas dans le titre imaginé plus haut : l'héroïne résiste à la violence dont elle est l'objet de la part du marabout ; de l'autre, une simple relation de coïncidence qui pourrait être exprimée dans un énoncé du type : « Un marabout poignardé par une marchande. C'est le sixième incident depuis le début du mois ».

Comme on le voit, l'épisode relaté ici par Kourouma dans les dernières pages de la première partie des *Soleils des Indépendances* présente les principales caractéristiques du fait divers telles que les envisage Barthes. En particulier, on relèvera tout un ensemble d'éléments répondant aux questions classiques – où, qui, quand, comment, pourquoi ? – de tout récit relatant un fait divers : circonstances, lieu, personnages en présence, raison de leur rencontre, changement de l'attitude d'Abdoulaye qui voit en Salimata un objet de désir et de prédation – « il ne comprenait et n'entendait qu'une seule chose : lui et la femme étaient seuls. Il ne voyait qu'une femelle, brillante, ronde, hésitante, mais soumise, et ne connaissant que le désir qui l'agitait et le chauffait » (p. 78) –, résistance de Salimata et sa recherche d'un objet pouvant servir d'arme – tabouret, calebasse, puis, couteau –, son geste, le cri de la victime et la fuite de Salimata dans la nuit. Autant d'éléments qui concourent à donner à cet épisode, d'une part, une certaine autonomie et également un certain schématisme, et, d'autre part, une conception du raisonnement de type plus inductif que déductif, dans la mesure où le narrateur semble s'effacer devant les « faits »⁹.

2. Au-delà de l'événement

Néanmoins, si l'épisode relaté ici peut être lu comme un fait divers, il n'est pas pour autant totalement réductible à l'événement rapporté et qui, on s'en souvient, aurait pu être annoncé et résumé par un titre comme ceux indiqués précédemment. Le texte, en effet, excède l'événement en nous faisant sortir du *hic et nunc* propre au fait divers. Le processus s'opère à travers un certain

⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁹ Sur cette opposition entre « déduction » et « induction » et les conséquences qui peuvent en découler sur le type de narration et l'adhésion éventuelle du romancier à l'esthétique réaliste, voir l'article « Raisonnement » dans l'ouvrage de Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1977, p. 373-377. Et notamment le commentaire concernant un passage de la Préface de *Mlle de Maupin*.

nombre de déplacements aboutissant à des interférences entre le lieu où se déroule la scène et d'autres lieux, entre le temps présent et d'autres moments du temps. Interférences ou, plus exactement, superposition des lieux et des moments. On notera d'abord une récurrence de l'image du sang, qui a pour point de départ le sacrifice par Abdoulaye du coq apporté par Salimata. La vue du sang de l'animal entraîne ensuite deux perceptions tout à fait opposées :

Le sang avait giclé, mais un sang n'ayant pas pour l'un et l'autre la même couleur, le même fumet. Pour lui, couleur de douceur et fumet du désir d'une peau fine, des fesses rondes et des dents blanches. Pour elle, couleur de l'excision et du lever du jour, fumet de la crispation et de la frayeur. (p. 77)

Nous assistons ainsi à l'irruption du passé chez Salimata et ces quelques lignes, qui seront d'ailleurs reprises avec des variations plus loin, nous ramène au long passage du chapitre III dans lequel Salimata revoit le moment de l'excision, la souffrance intolérable qu'elle éprouve, l'humiliation d'avoir manifesté sa douleur et le viol dont elle est victime de la part de Tiécoura, le féticheur chargé de la garder :

Quelque chose piétina ses hanches, quelque chose heurta la plaie et elle entendit et connut la douleur s'enfoncer et la brûler et ses yeux se voilèrent de couleurs qui voltigèrent et tournèrent en vert, en jaune et en rouge, et elle poussa un cri de douleur et elle perdit connaissance dans le rouge du sang. Elle avait été violée. Par qui ? Un génie avait-on dit après. (p. 37)

Ce double traumatisme va conférer ensuite toute sa signification au sang d'Abdoulaye lui-même que Salimata va faire couler. Ainsi, dès les premiers regards de celui-ci, elle découvre en elle comme une sorte d'injonction à laquelle il lui est impossible de résister : « Du fond de son intérieur montèrent comme un appel lointain les vapeurs de l'excision et du viol, et tout changea » (p. 78). Et, au moment où elle frappe Abdoulaye avec le « couteau à tête recourbée »¹⁰, elle semble éprouver une sorte de désir d'effacer ou de laver son propre sang : « Dans les yeux de Salimata éclatèrent le viol, le sang et Tiécoura, et sa poitrine se gonfla de la colère et de la vengeance » (p. 79).

Ces différents moments du temps finissent de la sorte par se superposer et se confondre dans l'esprit de Salimata : c'est bien la même douleur et le même sentiment d'inquiétude, d'abandon, de honte qui s'emparent d'elle, hier dans le « champ de l'excision », puis lors du viol commis par Tiécoura et aujourd'hui lorsque Abdoulaye jette sur elle son regard de prédateur et commence à la toucher. Cette superposition des époques se double d'une confusion des différents espaces où elle a vécu ces épisodes et, en particulier, nous voyons que la case où se déroule la scène d'aujourd'hui se confond avec celle où elle fut enfermée sous la garde de Tiécoura. Même lieu clos, où l'héroïne se trouve piégée, placée sous la domination d'un homme, de la société, de la Loi.

¹⁰ On notera que l'exciseuse utilise aussi un couteau « à lame recourbée » (p. 34).

3. De la tragédie au drame

L'épisode au cours duquel, Salimata poignarde le marabout qu'elle était venue consulter présente de nombreuses interférences d'ordre temporel et spatial, mais celles-ci ne sont pas cependant réductibles à un processus de totale reduplication. En effet, cette fin de la première partie des *Soleils des Indépendances* ne représente pas seulement un moment et un lieu où, comme hier lors de la scène de l'excision subie par l'héroïne, *se produit* un événement. Il constitue aussi un moment et un lieu où Salimata va accomplir un *acte*. Un acte qui revêt une double signification du point de vue des effets qu'il produit. En effet, d'un côté, il vient modifier le cours des choses, il bouleverse un ordre ; de l'autre, il prend pour Salimata une dimension symbolique.

À cet égard, on notera que le récit opère une métamorphose d'Abdoulaye. D'abord défini par son rôle social, comme celui qui peut aider la personne venue le consulter en raison des prérogatives et des qualités qui sont les siennes – savoir, habileté à démêler les problèmes, compassion –, le marabout devient brusquement un mâle, un être instinctif « ne connaissant que le désir qui l'agitait et le chauffait » (p. 78). Il est d'ailleurs significatif que le narrateur lui fasse perdre le nom qui l'individualise socialement et le désigne tout simplement par le terme « l'homme ». À ce stade, cependant, le rôle de Salimata est en quelque sorte indirect puisque c'est sa présence et sa vue – on le voit avec une formule comme « femelle brillante » – qui provoquent cette métamorphose d'Abdoulaye.

À un autre stade, nous voyons Salimata rompre l'ordre initial des choses. Au départ, en effet, Abdoulaye est l'ordonnateur de cette rencontre, il préside au rituel et dit, tout au long, ce qu'il convient de faire. Mais, à partir du moment où il se métamorphose, c'est Salimata qui va prendre l'initiative, agir, bref inverser l'ordre qui prévaut en pareille circonstance. Les verbes d'action se multiplient : « se redressa », « arracha », « ramassa », « bombarda », « le poursuivit », etc. et cette reprise de l'initiative se traduit également par l'utilisation, avant de tomber sur le « couteau à tête recourbée », d'objets plus ou moins efficaces constituant des « armes par destination » : « tabouret », « sortilège », « calebasse ». De la sorte, Abdoulaye se trouve réduit au rôle piteux et grotesque d'un malfaiteur pris sur le fait et qui n'imaginait guère, quelques instants auparavant, que c'est lui qui pousserait les cris et les hurlements de la victime.

Mais cet épisode ne retrace pas seulement la métamorphose d'Abdoulaye et la reprise de l'initiative par Salimata. Il repose aussi sur une modification du sens que peut revêtir le motif de la blessure et du sang : Salimata, qui hier subissait sans pouvoir résister la blessure de l'excision, puis celle du viol perpétré par Tiécoura, est devenue sous nos yeux celle qui fait couler le sang de l'homme qui l'avait si cruellement blessée. D'où l'équivalence qui s'établit alors entre Abdoulaye et Tiécoura, les deux personnages finissant

par se superposer à peu près complètement dans la pensée et l'expérience de Salimata. Parallèlement, celle-ci ne se contente pas d'inverser la relation violence subie/violence infligée. Après avoir blessé Abdoulaye, elle sort de la case en emportant le coq qu'Abdoulaye vient de sacrifier et le jette comme un déchet dans le torrent gonflé par la pluie de l'orage et, dès lors, l'animal perd tout lien avec le sacré : ce geste de Salimata apparaît ainsi comme une sorte de profanation.

Le motif du sang confère ainsi à tout cet épisode sur lequel se clôt la première partie du roman une grande unité, il l'*irrigue*, serait-on tenté de dire, en effectuant un parcours complexe dont les étapes sont les suivantes : le sang de l'excision et le viol de Salimata par Tiécoura ; le sang de l'animal apporté par celle-ci et que vient de sacrifier Abdoulaye ; le sang de la blessure infligée au Marabout ; le sang des règles – et de l'avortement –, évoqué dans les dernières lignes du chapitre : « Elle suivit le poulet sacrifié longtemps et loin. Elle pensa que son giron venait de couler de tous les enfants rêvés, recherchés, et que le coq en sang les emportait définitivement. Elle avait le destin de mourir stérile » (p. 80). Cette dialectique du sang et de la blessure va bien au-delà de ce que l'on pourrait appeler un fait divers, et révèle la tension qui parcourt tout cet épisode. Le geste meurtrier a bien eu lieu – Salimata a *effectivement* blessé Abdoulaye – et il vise à réparer une violence subie autrefois et qui demeure constamment présente dans l'esprit de Salimata. Mais, en même temps, il se révèle d'une efficacité très relative par rapport à ce qui compte plus que tout pour elle : donner naissance à un enfant et rompre cette malédiction d'un destin stérile. En somme, le geste de Salimata est effectif et inefficace, qu'il s'agisse du coup porté à Abdoulaye ou du cadavre du coq qu'elle jette dans le torrent.

Salimata passe ainsi, au cours de cet épisode, de la passivité ou plutôt du statut de victime qui, parce que femme, est condamnée depuis l'enfance à subir le pouvoir de l'homme, la violence, la Loi, au statut de quelqu'un qui entend désormais résister et changer le cours des choses. Mais, nous l'avons noté, ce geste n'a qu'une efficacité limitée puisqu'il ne fera jamais de Salimata une mère et la dernière phrase de cette première partie résonne comme le rappel d'une ancienne condamnation : « Elle avait le destin de mourir stérile » (p. 80). De la sorte, l'épisode semble opérer une évolution conduisant de la *tragédie* au *drame*, de l'impuissance face au destin ou de son acceptation pleine de honte à l'action censée mettre un terme au cercle fatal de la répétition¹¹. Mais, si pathétique que soit ce récit de la vie de Salimata, depuis l'excision et le

¹¹ Je préciserai que *drame* vient du grec *drama*, repris sous cette même forme en latin, et qu'il signifie à l'origine action, et notamment l'action représentée au théâtre. Le terme est un substantif formé à partir du verbe *draein* : faire, accomplir une action. Voir l'expression latine passée en français : *dramatis personae*. Mais, dès les premières grandes tragédies d'Eschyle, un problème essentiel va se poser aux dramaturges et aux théoriciens : faut-il concevoir cette « action » sur le mode de la répétition, de l'affirmation du Destin ou, au contraire, sur le mode du changement que les personnages peuvent introduire pour briser cette immobilité ? Évolution que va incarner Sophocle en passant de *Œdipe roi* à *Œdipe à Colone*. Sur l'existence de ce problème dans le roman, voir B. Mouralis, « Le roman africain : drame ou histoire ? », *Présence Francophone*, n° 73, 2009, p. 23-35.

viol commis par Tiécoura, son accès aujourd'hui à la logique du drame ne lui apporte pas le salut espéré et, à la fin du roman, le romancier rappellera de façon assez impitoyable que tout drame peut dégénérer en mélodrame, puisque nous apprenons que Salimata et Mariam, sa co-épouse,

Dès qu'elles apprirent l'arrestation, [...] se dépêchèrent de trouver des remplaçants. Salimata retourna consulter Abdoulaye, le marabout qu'elle avait poignardé avec le couteau rouge de sang du coq sacrifié. Abdoulaye ne la crispait plus, ne puait plus Tiécoura. (p. 184)

Là s'arrête, dans le roman, le récit de la vie de Salimata et le lecteur peut toujours se demander si cette nouvelle union ne sera pas féconde.

4. Romancier, personnages et fonction auctoriale

La lecture de cet épisode au cours duquel Salimata poignarde Abdoulaye et qui marque la fin de la première partie du roman fait apparaître l'image d'une nouvelle Salimata, capable de se révolter contre le sort qui lui est fait, et ce volontarisme contraste avec la passivité qui semble caractériser Fama dans les deux premiers chapitres comme dans la suite du récit. Mais, comme nous l'avons souligné, cet acte de transgression n'a en réalité qu'une portée très relative. On voit ainsi que cette première partie des *Soleils*, centrée successivement sur Fama, puis sur Salimata permet déjà de saisir comment le romancier met en perspective les deux principaux personnages, d'une part, et le narrateur, d'autre part. Sur ce plan, le lecteur peut se demander d'abord si le narrateur établit une proximité plus étroite avec l'un des deux personnages ou si, au contraire, il s'efforce de se maintenir à égale distance de chacun d'eux. Statistiquement, c'est Fama qui occupe la place la plus importante dans le roman et on peut donc le considérer comme le véritable protagoniste du roman. C'est sur lui, en particulier, que s'ouvre et se clôt le roman. Mais la réalité est plus complexe et, à cet égard, plusieurs éléments doivent être pris en compte.

Sur le plan du fonctionnement du roman, tout d'abord, on constate que Fama et Salimata sont difficilement séparables dans la mesure où l'un et l'autre, non seulement se complètent ou s'opposent – par exemple, passivité de Fama vs. activité de Salimata –, mais encore s'éclairent réciproquement, au point de former un couple, au sens fort du terme, ou, plus exactement, une sorte d'être double dont chacune des deux composantes définit, à sa façon, une certaine façon de se situer dans cette société vivant sous les « soleils des Indépendances ». En outre, alors que Salimata, même s'il lui arrive parfois de céder au découragement et de tomber dans une attitude proche du nihilisme, reste, tout au long du roman, quelqu'un qui s'accroche à la réalité, Fama, au contraire, ne cesse de vivre dans une sorte de rêve stérile qui le conduit à abdiquer toute responsabilité. Ce rêve, bien évidemment, n'est pas seulement celui que fait Fama au sujet de Nakou et qu'il n'aurait jamais dû raconter à Bakary, puisque c'est ce récit qui va être à l'origine de son arrestation et de

son long emprisonnement (p. 169-171). Il est constitué aussi par une sorte de bovarysme social et historique, qui semble fasciner Fama.

Ce bovarysme prend sa source dans le rapport que Fama entretient avec le présent depuis que le pays, au tournant des années 1960, est entré dans l'ère des Indépendances. Sur ce plan, on devra tenir compte en particulier des différents indices donnés par le romancier et qui permettent au lecteur de saisir la périodisation historique qui sert de cadre au récit. Parmi ceux-ci, on notera le résumé qui est donné de la longue période qui va de la conquête par les Français de la Côte des Ebènes, à la fin du XIX^e siècle, jusqu'à l'époque actuelle, en passant par toute la période allant de 1945 à 1960, avec le temps de l'Union française, puis de la Loi-cadre (p. 20-24). Dans ces pages, Kourouma rappelle la dureté de l'époque coloniale :

Il avait vu la colonisation, connu les commandants français qui étaient beaucoup de choses, beaucoup de peines : travaux forcés, chantiers de coupe de bois, routes, ponts, l'impôt et les impôts et quatre-vingt autres réquisitions que tout conquérant peut mener, sans oublier la cravache du garde-cercle et du représentant et d'autres tortures. (p. 21)

Mais il tient aussi à préciser que ce système de domination a dû, pour pouvoir se maintenir, reconnaître au colonisé un espace d'activité, voire renforcer un élément de son identité sociale :

L'important pour le Malinké est la liberté du négoce. Et les Français étaient aussi et surtout la liberté du négoce qui fait le grand Dioula, le Malinké prospère. Le négoce et la guerre, c'est avec ou sur les deux que la race malinké comme un homme entendait, marchait, voyait, respirait, les deux étaient à la fois ses deux pieds, ses deux yeux, ses oreilles et ses reins. La colonisation a banni et tué la guerre mais favorisé le négoce, les Indépendances ont cassé le négoce et la guerre ne venait pas. Et l'espèce malinké, les tribus, la terre, la civilisation se meurent, percluses, sourdes et aveugles... et stériles. (p. 21)¹²

Ce rappel historique est complété par l'évocation des luttes contre le colonisateur auxquelles a participé Fama au cours des années qui précèdent immédiatement les Indépendances : « Cette période d'agitation a été appelée les soleils de la politique » (p. 22) et Fama s'est donné à fond dans le mouvement : « Il s'était passé de tout : négoce, amitiés, femmes pour user les nuits, les jours, l'argent et la colère à injurier la France, le père, la mère de la France. Il avait à venger cinquante ans de domination et une spoliation. » (p. 22). Mais les espoirs placés par Fama dans ce combat furent illusoires. Fama avait abandonné son métier de grand commerçant et il devait découvrir rapidement que les nouveaux dirigeants n'avaient que faire de lui et que le régime instauré par ces derniers reposait sur trois piliers : le parti unique – qui ressemble à

¹² Ces remarques sur le commerce, qui est laissé aux Malinké, préfigurent les remarques de Mbembe lorsqu'il montre la nécessité de dépasser les catégories antagonistes de « résistant » et « collaborateur », au profit d'une analyse mettant l'accent sur un espace de « négociation », plus ou moins subi, entre le colonisateur et le colonisé. Voir A. Mbembe, *La Naissance du maquis dans le Sud-Cameroun (1920-1960). Histoire des usages de la raison en colonie*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 1996, p. 25 et 34.

une « société de sorcières » –, la « carte d'identité nationale et celle du parti unique [qui] sont les morceaux du pauvre dans le partage » (p. 23).

C'est à ce moment-là que va s'opérer un glissement dans le récit historique lui-même. Celui-ci, en effet, comme le montrent les exemples donnés, s'opère sur deux modes alternés : narration à la troisième personne et style indirect libre censé faire pénétrer le lecteur dans les pensées de Fama, lesquelles ne correspondent ni à celles du narrateur ni, *a fortiori*, à celles de Kourouma lui-même et, sur ce plan, il est intéressant de comparer l'historique de la période 1890-1968 tel qu'il est donné dans les *Soleils* et le long développement – presque la totalité du texte – que consacrera Kourouma à cette même période dans son dernier roman, inachevé et publié après sa mort, *Quand on refuse on dit non* (2005). Ce découplage va ainsi aboutir à privilégier la vision subjective de Fama qui projette sur les événements vécus sa propre grille d'intelligibilité. La critique qu'il fait de l'ère des Indépendances contient parfois des éléments objectifs, par exemple lorsqu'il dénonce l'arbitraire du système politique ou l'incapacité des nouveaux dirigeants à développer les équipements collectifs ; mais elle contient aussi de nombreux éléments qui renvoient au rêve intérieur dans lequel s'enferme Fama. Celui-ci, qui naguère était un commerçant prospère, se perçoit comme un déclassé contraint de mendier, mais ce déclassement n'est pas dû totalement à l'évolution historique, il tient aussi au fait que Fama n'a plus sa place dans la hiérarchie de la société du Horodougou d'où il a été éliminé selon les procédures coutumières (p. 21).

Fama est perdant dans les deux mondes : celui de l'Afrique indépendante et celui de l'Afrique traditionnelle. Il va alors tenter de contourner ce double échec en opposant, dans les deux voyages¹³ qu'il va effectuer à Togobala, le temps à l'espace. Pour Fama, en effet, le Horodougou est le temps de son enfance, une enfance qu'il imagine ou postule d'emblée princière : « Souvenirs de l'enfance, du soleil, des jours, des harmattans, des matins et des odeurs du Horodougou » (p. 20) ; « On parcourait les brousses que Fama avait sillonnées de cavalcades, et son cœur se réchauffait des matins de son enfance. [...] Son enfance ! son enfance ! Dans tout il la surprenait » (p. 104) ; « Fama sur un coursier blanc qui galope, trotte, sautille et caracole » (p. 204). Mais ce retour vers l'enfance n'est d'aucune efficacité pour modifier l'espace présent. Ainsi, lors des récits que font Diakité, puis Séry, passagers avec qui Fama voyage dans le « car rapide » lors du premier trajet vers le Horodougou et au moment du franchissement de la frontière, nous apprenons ce qu'est devenu la vie dans la « République socialiste du Nikinai » (p. 85 *sq.*, 88 *sq.*, 103-104). Là aussi, la « bâtardise » a triomphé, même si elle prend une autre forme que dans la « République des Ebènes »¹⁴.

¹³

Le premier voyage, qui comporte un retour, fait l'objet de la deuxième partie du roman. Fama entreprend son second voyage, juste après sa libération. Mais, cette fois, Fama n'ira pas au-delà de la frontière où il trouve la mort. Cet épisode est relaté dans le dernier chapitre de la troisième partie.

¹⁴

La description qui est donnée de la « République socialiste du Nikinai » combine des éléments empruntés au Mali socialiste de Modibo Keita, puisque le roman la situe au Nord et des éléments qui font

Le mouvement qui conduit Fama vers son Horodougou natal s'opère ainsi à la fois sous la forme effective de deux déplacements dans l'espace et sur le mode mental de la rêverie, du souvenir et du fantasme. L'importance que le romancier accorde à ce deuxième aspect nous plonge dans la subjectivité de Fama, à travers deux formes d'exposition qu'il n'est pas toujours facile de distinguer : le style indirect libre et le monologue intérieur. Mais cette orientation n'aboutit pas à une sorte de partition des données exposées par *Les Soleils*, dans lequel on pourrait distinguer, d'un côté, ce qui relève de la description d'une société africaine au début de l'ère des Indépendances, de l'autre, les éléments renvoyant à la subjectivité de Fama ou de Salimata, car cette subjectivité fait encore pleinement partie de la Société et de l'Histoire. Songeons, par exemple, au sentiment de déchéance sociale que vit Fama, réduit aujourd'hui au rôle honteux de « parasite de ses serviteurs » (p. 132) ou à la violence que subit depuis l'enfance Salimata parce qu'elle une femme. En ce sens, ainsi que le note János Riesz dans un des chapitres de son ouvrage « *Astres et désastres* », *Les Soleils des Indépendances* peut être considéré comme un « roman historique » par la façon dont Kourouma, en s'attaquant « à des sujets et des thèmes à peine traités par la littérature négro-africaine de l'époque, des sujets tabous qui péchaient contre la political correctness de la "Francité" ou "Francophonie naissante" »¹⁵, éclaire la problématique complexe de l'indépendance, notion à propos de laquelle il faut se demander si elle renvoie à une rupture ou, au contraire, à une continuité.

Dès la parution du roman, critiques et chercheurs ont souligné, à juste titre, l'innovation considérable que représentait *Les Soleils des Indépendances* sur le plan de l'écriture, par rapport à la plupart des œuvres publiées jusqu'alors. Cette innovation revêt en fait une élaboration complexe dans laquelle interfèrent plusieurs éléments de nature différente. Le premier est constitué par une utilisation du malinké dont la présence est repérable essentiellement sous la forme de *traductions* : de termes malinké (« le seul possédant du rigide entre les jambes », p. 204) ; de constructions grammaticales (« elle priaît les sourates », p. 28, « les griots passèrent le palabre à Babou », p. 139) ; de métaphores (« la prière comportait deux tranches comme une noix de cola », p. 26, « impoli à flairer comme un bouc les fesses de sa maman », p. 169), etc. Le deuxième élément réside dans la tentative opérée par le romancier pour substituer à la communication littéraire écrite du type auteur/lecteur une communication du type conteur/auditeur. On en a un exemple significatif au début du roman avec la formule « Vous paraissez sceptique ! Eh bien, moi, je vous jure, et j'ajoute... » (p. 7), où l'on ne manquera pas de constater que l'accord de « sceptique » suit les règles de la communication écrite. Cette façon de s'adresser au public se distingue ainsi du procédé classique de la citation :

penser à la Guinée de Sékou Touré. Quant à la « République des Ebènes » -le nom est assez transparent-, elle comporte bien des traits de la Côte d'Ivoire.

¹⁵ J. Riesz, « *Astres et désastres* » : *histoire et récits de vie africaine de la Colonie à la Postcolonie*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2009, p. 305.

le narrateur suspend momentanément son récit écrit et donne la parole à un conteur oral. D'ailleurs, comme l'a montré Jean Derive¹⁶, Kourouma, dans *Les Soleils*, ne se tient nullement au type de communication littéraire qu'il prétendait instaurer, puisqu'à plusieurs reprises il utilise ce procédé de la citation, par exemple avec le collage du chant de noces malinké ou des chants de chasseurs malinké à propos de l'histoire de Balla (p. 105 et 126-130).

On voit donc déjà que la langue malinké est moins présente qu'on ne le dit et, en dehors de certaines constructions grammaticales, du type « l'homme [...] hurle le fauve, gronda le tonnerre » (p. 79), le texte ne présente pas véritablement de xénismes : il n'y a aucun terme malinké à la différence de ce que l'on observe à propos du wolof chez un auteur comme Sembène Ousmane. De plus, l'auteur des *Soleils* ne maintient pas le type de communication littéraire qu'il annonçait au début du roman, puisque avec le collage il continue des romans comme *Karim* d'Ousmane Socé ou *Doguiçimi* de Paul Hazoumé. Comment expliquer alors que *Les Soleils* ait été lu comme un texte qui bouleversait complètement l'écriture du roman africain de langue française ? C'est ici qu'il faut faire apparaître le troisième élément de cette élaboration forgée par Kourouma. Cet élément a d'ailleurs été défini et décrit de deux façons opposées. Les uns vont insister sur une écriture profondément marquée par la présence, dans le texte du roman, de la langue malinké, de la vision du monde impliquée par celle-ci et des procédés d'expression orale qui lui sont associés¹⁷. C'est le cas en particulier de Makhily Gassama qui, dans son essai *La Langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, insiste notamment sur la violence que Kourouma aurait exercée sur la langue française :

Que reprocher à Ahmadou Kourouma ? Que reprocher à l'enfant de Treichville ? Il est ivoirien, africain, *francophone* ! Il est *métis culturel*, quoi ! Si Ahmadou Kourouma a osé cocufier la langue française à la manière du peuple ivoirien, en tout cas il a ramené, au domicile conjugal, un bel enfant au nom sublime -puisque plein de promesses : le roman *négro-africain de langue française*. [...] L'Ivoirien Ahmadou Kourouma a ouvert la voie à une *littérature francophone décadente*.¹⁸

Cette façon de voir peut poser problème par l'insistance mise par le critique sur cette confrontation de l'écrivain ivoirien avec la langue française. Que celui-ci ait voulu s'écarter de modèles scolaires ou de la prose d'auteurs comme Camara Laye, Cheikh Hamidou Kane ou Mongo Beti, nous n'avons aucune raison particulière d'en douter. Mais on est en droit de s'interroger sur la notion même de « langue française » : celle-ci existe-t-elle en soi ou n'existe-t-elle, au contraire, qu'à travers les énoncés particuliers, produits dans cette langue ?

¹⁶ J. Derive, « L'utilisation de la parole traditionnelle dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma », *L'Afrique Littéraire*, n° 54-55, 1979-1980, p. 104-105.

¹⁷ L'idée selon laquelle il existerait un lien fort entre langue africaine et oralité est évidemment plus que discutable.

¹⁸ M. Gassama, *La Langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Karthala et ACCT, 1995, p. 118-119.

Car, comme le rappelle Henri Meschonnic : « D'une langue, de toute langue, on n'a que des discours. [...]. La langue est la condition sociale de réalisation du sens. Mais la langue n'a pas le sens, n'a pas de sens. Seul un discours a du sens, a le sens. [...] La langue seule, du point de vue du nominalisme des discours, n'existe pas. Les mots, seuls, n'existent pas »¹⁹.

Certes, il peut arriver que l'écrivain lui-même insiste sur son intention de « casser » la langue française et Kourouma en fournit un exemple devenu canonique en déclarant peu après la sortie de son roman : « Qu'avais-je donc fait ? Simplement donné libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve. J'ai donc traduit le malinké en français pour trouver et restituer le rythme africain »²⁰. Une telle déclaration fonctionne à la manière d'un *a priori* et elle présente l'inconvénient de négliger, dans sa dimension concrète et factuelle, l'élaboration complexe qui a conduit Kourouma à l'écriture d'un *livre*, et non d'un manifeste. Si l'on adopte cette perspective, on risque fort de mettre en évidence les effets visés par Kourouma et les différents moyens utilisés par ce dernier pour les produire. C'est cette orientation que suit Albert Gandonou dans *Le Roman ouest-africain de langue française*. Les résultats exposés tranchent sur ce que nous avons pu lire jusqu'alors à propos des *Soleils*. L'intérêt des analyses consacrées dans ce livre à Kourouma est double. D'un côté, Gandonou procède à un relevé serré des principales caractéristiques dont les textes africains francophones se réfèrent au monde africain et à ses langues. De l'autre, il reprend ces principales catégories à propos du cas particulier des *Soleils*. Mais cette approche en deux temps butte sur la question évoquée précédemment : pourquoi *Les Soleils* a-t-il été lu par la plupart des critiques comme un texte « oral » et, également, comme un texte « malinké » ?

Gandonou apporte une réponse à cette double question en opérant un rapprochement avec l'effet produit en son temps par le *Voyage au bout de la nuit*. En effet, dans les deux cas nous avons affaire à une double simulation : chez Céline, simulation du français oral et d'un français « populaire » ; chez Kourouma, simulation de l'oral et de l'oralité et du « malinké »²¹. Le paradoxe étant d'ailleurs que les tentatives de ce genre, auxquelles Gandonou ajoute celle d'Emile Ajar, dans *La Vie devant soi*, reposent sur une esthétique de la *mimésis* : le lecteur *croit* réellement entendre le parler populaire ou le malinké.

¹⁹ H. Meschonnic, *De la langue française, essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997, p. 31-32.

²⁰ Cité dans M. S. Badday, « Ahmadou Kourouma, écrivain africain », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 10, avril 1970, p. 5.

²¹ Voir A. Gandonou, *Le Roman ouest-africain de langue française. Étude de langue et de style*, Paris, Karthala, 2002, p. 320-321.

5. Le héros de notre temps

La lecture de l'épisode au cours duquel Salimata poignarde Abdoulaye, qui clôt la première partie du roman, a permis d'abord de mettre en évidence la façon dont le romancier décrivait cet événement qui, par certains aspects, peut apparaître comme un « fait divers ». Elle a conduit également à souligner la variation des distances qui s'établissent entre le romancier et ses personnages. Cette question de la variation des distances montre que le romancier évolue dans le rapport qu'il entretient ici avec ses personnages. En se focalisant sur Salimata, il paraît abandonner en quelque sorte Fama à son sort, à sa passivité de prince déchu. Mais en même temps, après avoir insisté sur le mécanisme de la vengeance – de Tiécoura à Abdoulaye –, il prends soin de souligner les limites de l'efficacité du geste qu'elle commet sur la personne d'Abdoulaye. Et, du coup, nous sommes renvoyés à Fama et l'impression ne va que se confirmer avec ces épisodes majeurs que sont le premier voyage à Togobala, l'arrestation et l'incarcération, la libération par le président et le départ immédiat de Fama pour le Horodougou, où il va trouver la mort à la frontière.

Tout se passe comme si le romancier hésitait entre proximité et éloignement, drame et tragédie. Mais, justement, c'est cette hésitation qui peut poser problème. En effet, l'intérêt porté aux personnages, l'évolution de la vision dont ils sont successivement l'objet, montre en définitive que Kourouma n'est pas entièrement préoccupé par cette confrontation avec le langage dans laquelle la critique à eu tendance à l'enfermer. L'intérêt du romancier pour ses héros montre qu'il lui est impossible de choisir entre Fama et Salimata. Mais cette incapacité à opérer un choix – ou ce refus de le faire – fait émerger, au fur et à mesure que nous progressons dans la lecture des *Soleils des indépendance*, un nouveau type de héros : le romancier africain lui-même, dont le pouvoir réside dans l'aptitude à dire ce que l'Afrique est aujourd'hui devenue. Et cela, non sous la forme d'un cri de protestation, si violent fût-il, mais à travers un travail très concerté destiné à aboutir à la réalisation, *hic et nunc*, d'un livre.

Bernard Mouralis

Université de Cergy-Pontoise

Bibliographie

- BADDAY, MONCEF S., « Ahmadou Kourouma, écrivain africain », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 10, avril 1970, p. 4-8.
- BORGOMANO, MADELEINE, *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, coll. « Classiques pour demain », 1998.
- BORGOMANO, MADELEINE, « Écrire, c'est répondre à un défi », *Notre librairie. Revue des cultures du Sud*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 136-143.
- DERIVE, JEAN, « Quelques propositions pour un enseignement des littératures africaines francophones en France. L'exemple d'un roman : *Les Soleils des Indépendances* », *Littératures africaines et enseignement*, Actes du colloque de Bordeaux, 15-17 mars 1984, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 59-96.
- DERIVE, JEAN, « L'utilisation de la parole traditionnelle dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma », *L'Afrique littéraire*, n° 54-55, 1979-1980, p. 103-110.
- DUCOURNEAU, CLAIRE, « De la scène énonciative des *Soleils des Indépendances* à celle d'*Allah n'est pas obligé*... Comment la consécration d'Ahmadou Kourouma a-t-elle rejailli sur son écriture ? », *ConTextes*, n° 1, 2006 ; <http://contextes.revue.org> (consulté le 25 octobre 2012).
- GANDONOU, ALBERT, *Le Roman ouest-africain de langue française. Étude de langue et de style*, Paris, Karthala, 2002.
- GASSAMA, MAKHILY, *La Langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, préface de Jean Ziegler, Paris, Karthala et ACCT, 1995.
- GRZMIL-TYLUTKI, HALINA, « Le "fait-divers", un genre rédactionnel et métadiscursif », *Synergies, Pologne*, n° 6, 2009, p. 45-58 ; <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Pologne6t2/halina.pdf> (consulté le 30 octobre 2012).
- KOUROUMA, AHMADOU, *Quand on refuse on dit non*, texte établi par Gilles Carpentier, [2004], Paris, Seuil, coll. « Points », 2005.
- LE QUELLEC COTTIER, CHRISTINE, « Le roman d'Afrique noire entre ruse et violence : le pouvoir de la langue chez Henri Lopes, Ahmadou Kourouma et Sony Labou Tansi », AUF et Université Cheik Anta Diop, éd., *Appropriation de la langue française dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne, du Maghreb et de l'Océan Indien*, Actes des journées scientifiques des réseaux de chercheurs concernant la langue et la littérature, Dakar, 23-25 mars 2006, p. 151-160 ; <http://www.auf.org/article61.html> (consulté le 9 octobre 2012).

- MBEMBE, ACHILLE, *La Naissance du maquis dans le Sud-Cameroun (1920 - 1960). Histoire des usages de la raison en colonie*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 1996.
- MESCHONNIC, HENRI, *De la langue française, essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997.
- MOURALIS, BERNARD, « Le roman africain : drame ou histoire ? », *Présence francophone*, n° 73, 2009, p. 23-35.
- NGALASSO, MWATHA MUSANJI, « Des *Soleils des Indépendances* à *En attendant le vote des bêtes sauvages* : quelle évolution de la langue chez Ahmadou Kourouma ? », in Diop, Papa Samba, éd., *Littératures francophones : langues et styles*, Actes du colloque international de l'université de Paris XII, 1999, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 13-47.
- RIESZ, JÁNOS, « *Astres et désastres* » : *histoire et récits de vie africaine de la Colonie à la Postcolonie*, chapitre 15 : « Ahmadou Kourouma : *Les Soleils des Indépendances*, roman historique », Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2009, p. 303-318.

LES AUTEURS

PATRICK CORCORAN est professeur à l'université de Roehampton, au Royaume-Uni, directeur du Centre de recherches en études postcoloniales et transculturelles de l'Université, ancien président de la Société d'études postcoloniales francophones (SFPS). Ses recherches portent sur les littératures postcoloniales francophones et anglophones, en particulier celles de l'Afrique subsaharienne. Parmi ses publications récentes, on peut citer : *The Cambridge Introduction to Francophone Literature* (Cambridge, CUP, 2007) ; *Ferdinand Oyono, Une Vie de boy et Le Vieux nègre et la médaille* (Londres, Grant and Cutler Critical Guides, 2003) ; *Henri Lopes, Le Pleurer-Rire* (Glasgow, Glasgow French and German Publications, 2002). Il a également publié plusieurs articles sur Ahmadou Kourouma.

VÉRONIQUE CORINUS est maître de conférences à l'université Lumière - Lyon 2. Elle est membre de l'équipe « Passages XX-XXI » (EA 4160) et membre associée du Centre de recherches textes et francophonies (CRTF). Directrice du Groupe d'étude des littératures francophones (GéLF), elle se consacre aux littératures orales et écrites de l'Afrique subsaharienne et des Antilles : elle étudie notamment les phénomènes d'oralité première, seconde et tierce. Elle a codirigé l'ouvrage collectif *Parodies, pastiches, réécritures : la question des modèles dans les littératures francophones* (Lise Gauvin, Cécile Van den Avenue, Véronique Corinus, Ching Selao, eds., Lyon, Presses Universitaires de l'ENS, 2013).

DANIEL DELAS est professeur émérite à l'université de Cergy-Pontoise, président de l'Association pour l'étude des littératures africaines (APELA). Il situe ses recherches à la croisée de diverses disciplines en les plaçant sous l'intitulé général de *poétique*. Il a publié de nombreuses études sur les écrivains du champ afro-antillais (*Senghor, le maître de langue*, Croissy-Beaubourg, Aden 2007 ; *Aimé Césaire ou le verbe parturiant*, Paris, Hachette 1991 ; *Aimé Césaire, commentaire du Discours sur le colonialisme*, Paris, Textuel, 2009). Il a également coordonné deux numéros de *Cultures Sud*, « Langues, langages, inventions » (n° 159, juil.-sept. 2005) et, en collaboration avec Boniface Mongo-Mboussa, « Tchicaya passion » (n° 171, oct.-déc. 2008).

JEAN DERIVE est professeur émérite de littérature comparée à l'université de Savoie/LLACAN (Langage, langues et cultures en Afrique noire), spécialiste de littératures africaines écrites et orales (en particulier des cultures mandingues, Afrique de l'Ouest). Sur *Les Soleils des Indépendances*, il a publié : *Sémiologie du corps romanesque dans Les Soleils des Indépendances*

(avec Gérard Dago Lezou et Joseph M'lanhoro, Abidjan, EDUCI, 2002) ; « L'utilisation de la parole traditionnelle dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma » (*L'Afrique littéraire et artistique*, n° 54-55, 1980) et « Quelques propositions pour un enseignement des littératures africaines francophones en France : le cas des *Soleils des Indépendances* », in *Littératures africaines et enseignement* (Presses Universitaires de Bordeaux, 1984).

ROMUALD FONKOUA est professeur de littérature francophone à l'université Paris Sorbonne, où il dirige le Centre international d'études francophones (CIEF). Il a publié, entre autres, *Aimé Césaire* (Paris, Perrin, 2010, prix du Sénat du livre d'histoire), *Gabriel Mailhol, Le philosophe nègre* (Paris, L'Harmattan, 2008), *Édouard Glissant. Essai sur une mesure du monde* (Paris, Honoré Champion, 2002). Il a dirigé ou co-dirigé de nombreux ouvrages collectifs parmi lesquels *Robert Delavignette, savant et politique (1897-1976)* (Paris, Karthala, 2009), *Les Champs littéraires africains* (*ibid.*, 2001) et *Discours de voyages, Afrique-Antilles* (*ibid.*, 1999). Ses recherches actuelles portent sur les questions de littérature générale en (et à partir de la) francophonie.

XAVIER GARNIER enseigne les littératures française et francophones à l'université de la Sorbonne nouvelle - Paris 3. Ses recherches portent sur la littérature françaises et francophones en Afrique et sur la théorie du roman. Ouvrages publiés : *La Magie dans le roman africain* (Paris, PUF, 1999) ; *L'Éclat de la figure* (Berne, Peter Lang, 2001) ; *Le Récit superficiel* (*ibid.*, 2004) ; *Le Roman swahili* (Paris, Karthala, 2006).

MARTIN MÉGEVAND est maître de conférences à l'université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis et membre de l'équipe de recherche « Littérature et histoire ». Ses travaux portent sur la littérature contemporaine (XXe siècle) en lien avec l'histoire : théories postcoloniales, francophonie et anglophonie avec une attention portée sur le théâtre et les violences historiques ; œuvres de Robert Pinget et de Samuel Beckett, avec une orientation génétique et archivistique. Il a notamment dirigé avec Nathalie Piégay-Gros *Robert Pinget, matériau, marges, écriture* (Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009) et coordonné des numéros de *Littérature* et du *Journal of Beckett Studies* consacrés à Samuel Beckett (2012).

BERNARD MOURALIS est professeur émérite à l'université de Cergy-Pontoise, où il a fondé et dirigé l'UFR de Lettres et sciences humaines et le Centre de recherches Texte/Histoire. Il a auparavant exercé dans plusieurs universités africaines (Abidjan, Lomé, Cotonou), ainsi qu'à l'université de Lille III. Ses travaux portent sur la littérature de langue française de l'Afrique subsaharienne, les relations culturelles entre Europe et Afrique, la théorie de la littérature. Dans ces trois domaines, il a publié notamment : *Individu et collectivité dans*

le roman négro-africain (Abidjan, Université d'Abidjan, 1969), *L'Œuvre de Mongo Beti* (Paris, Saint-Paul, 1981), *Littérature et développement* (Paris, Silex, 1984), *V. Y. Mudimbe ou le discours, l'écart et l'écriture* (Paris, Présence africaine, 1988), *L'Illusion de l'altérité* (Paris, Honoré Champion, 2007) ; *L'Europe, l'Afrique et la folie* (Présence africaine, 1993), *République et colonies* (*ibid.*, 1999, rééd. 2012), *Littératures africaines et Antiquité* (Honoré Champion, 2011) ; *Les Contre-littératures* (Paris, PUF, 1975, rééd. Hermann, 2011), en collaboration avec Emmanuel Fraisse, *Questions générales de littérature* (Paris, Seuil, 2001) – ainsi que de nombreux articles.

FLORENCE PARAVY est maître de conférences en lettres modernes à l'université de Paris Ouest Nanterre. Spécialiste des littératures africaines francophones, elle est vice-présidente de l'APELA (Association pour l'étude des littératures africaines) et membre du comité de rédaction de la revue *Études littéraires africaines*. Elle a notamment publié *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)* (Paris, L'Harmattan, 1999) et dirigé l'ouvrage collectif *Littératures africaines et comparatisme* (préface de Jean-Marc Moura, Metz, Presses de l'université de Lorraine, Centre de recherches Écritures, coll. « Littératures des mondes contemporains », Série Afriques, 2011).

TEXTUEL

Textuel publie chaque année un numéro à thème qui traite
d'une question théorique ou d'esthétique littéraire :
le nom propre de texte, le texte et l'image, etc.

- N° 1 (épuisé)
- N° 2 Les Intellectuels et la politique 4,57 €
- N° 3 Spécial Théâtre (épuisé)
- N° 4 Information – Contre information ? (épuisé)
- N° 5 Institutions 4,57 €
- N° 6 Dire, voir, écrire : le texte et l'image (épuisé)
- N° 7 Noms propres (épuisé)
- N° 8 Crises des Avant-gardes 4,57 €
- N° 9 Entretien sur *Le Rivage des Syrtes* de J. Gracq 4,57 €
- N° 10/11 Énonciations 6,10 €
- N° 12 Roman / Histoire (épuisé)
- N° 13 Les Femmes et les institutions littéraires 6,40 €
- N° 14 Rimbaud (épuisé)
- N° 15 Roland Barthes (épuisé)
- N° 16 Robert Desnos (épuisé)
- N° 17 Écritures paradoxales 6,86 €
- N° 18 Sur l'opéra italien 7,62 €
- N° 19 Dire la crise / Penser la crise 7,62 €
- N° 20 Expliquer / commenter 11,43 €
- N° 21 Cahiers Georges Perec 18,29 €
- N° 22 Images de l'écrivain 10,06 €
- N° 23 Lire pour lire 12,96 €
- N° 24 La Lettre d'amour 13,72 €
- N° 25 Écrire, Voir, Conter 16 €
- N° 26 Opéra baroque et théâtralité 12,96 €
- N° 27 Écrire à l'écrivain 18,29 €
- N° 28 La Digression 18,29 €
- N° 29 Figures de la négation 18,29 €
- N° 30 Exigence de Bataille – Présence de Leiris 16,77 €
- N° 31 Le Cinéma et le mal 18,29 €
- N° 32 L'amour de l'autre langue 16,77 €
- N° 33 Thèmes et figures mythiques, l'héritage classique 16,77 €
- N° 34 La Gloire 13,72 €
- N° 35 Aragon, le souci de soi 14,48 €
- N° 36 Visible / Invisible au Théâtre 14,48 €
- N° 37 Où en est la théorie littéraire ? 14,48 €
- N° 38 Peinture et littérature 14,48 €

- N° 39 Littérature et psychanalyse 10,67 €
N° 40 Écriture et typographie en Occident et en Extrême-Orient 14,48 €
N° 41 Texte & Partition 15 €
N° 42 Le Corps de l'informe 14,50 €
N° 43 Le Survivant : un écrivain du XX^e siècle – Dire sa mort, dire la mort 14,50 €
N° 44 Corps d'écriture – Corps politique (XVIII^e – XXI^e siècle) 15 €
N° 45 Marcel Proust – Surprises de la *Recherche* 15 €
N° 46 Aux marges du texte – Préface et posface 15 €
N° 47 Comment lire *Le Peuple* ? Jules Michelet, *Le Peuple* (1846) 15 €
N° 48 Le Début de la fin 15 €
N° 49 La Discorde des deux langages 15 €
N° 50 À la recherche d'*Albertine disparue* 15 €
N° 51 La Peur dans la littérature du Moyen Âge au XVII^e siècle 15 €
N° 52 Lectures de l'art contemporain 15 €
N° 53 Modernité / *Modernism* 15 €
N° 54 La Lettre et l'image. Nouvelles approches 15 €
N° 55 Pour éclairer *Quelque chose noir* 15 €
N° 56 L'Énonciation en catalogue 15 €
N° 57 Lieux de la frontière, frontière des lieux 15 €
N° 58 Approches textuelles de Saint-Simon 15 €
N° 59 Participer au monde – *Réflexions sur le geste* 15 €
N° 60 L'Improvisation : ordres et désordres – *Faits d'art et faits de société* 15 €
N° 61 Contre le romantisme 15 €
N° 62 Les Désaccords du temps – Brésil, France 15 €
N° 63 De la guerre dans l'art, de l'art dans la guerre 15 €
N° 64 Les Facultés de juger – Critique et vérité 15 €
N° 65 L'Humain de l'archive - Qui trouve-t-on dans les archives ? 15 €
N° 66 Le Tristan de Bérout 15 €
N° 67 Littérature au présent – Mélanges offerts à Francis Marmande 15 €
N° 68 Mythe(s) : construction, traduction, interprétation 15 €
N° 69 Retour à Bakhtine ? Essais de lectures bakhtiniennes 15 €

TEXTUEL

Les *Cahiers Textuel* recueillent des études monographiques consacrées le plus souvent à un texte littéraire mis au programme d'agrégation ou objet d'un séminaire de recherche ; la rédaction de ces différents numéros est tout confiée ce qui permet à ces deux publications complémentaires de représenter dans sa diversité l'activité de l'UFR

- N° 1 Les *Hymnes* de Ronsard 6,40 €
- N° 1 Les *Hymnes* de Ronsard 6,40 €
- N° 2 Montaigne, les derniers *Essais* (épuisé)
- N° 3 Lire Maurice Scève (épuisé)
- N° 4/5 Aragon (*Aurélien*), Rabelais (*Gargantua, Pantagruel*) 12,20 €
- N° 6 Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Quatrième partie, 11,43 €
- N° 7 L'Appropriation de l'oral. De Sumer à Lacan 8,38 €
- N° 8 Musset, *Lorenzaccio* 14,48 €
- N° 9 *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné 11,43 €
- N° 10 *L'Heptameron* de Marguerite de Navarre 13,72 €
- N° 11 *Le Paradoxe sur le Comédien* ; *Le Neveu de Rameau* de Diderot 13,72 €
- N° 12 Le Premier livre des *Essais* de Montaigne 17,53 €
- N° 13 *La Semaine* de Guillaume de Saluste du Bartas 18,29 €
- N° 14 Joachim Du Bellay, *la Poétique des recueils romains* 14,48 €
- N° 15 Rabelais 16,77 €
- N° 16 Clément Marot, *L'Adolescence clémentine* 16,77 €
- N° 17 *Les Amours* (1552-1553) de Ronsard 15,24 €
- N° 18 *Saül le Furieux*, Jean de La Taille 13,72 €
- N° 21 Jean de Léry 13,72 €
- N° 22 Charles Sorel 13,72 €
- N° 23 Marcel Proust. Lecture de *Sodome et Gomorrhe* 14,48 €
- N° 24 Ronsard. *Les Odes* (1550-1552) 13,75 €
- N° 25 Lire *Les Fleurs du Mal* par Charles Baudelaire 14 €
- N° 26 Le Livre III des *Essais* de Montaigne 14 €
- N° 27 Agrippa d'Aubigné. *Les Tragiques* (Livres VI et VII) 14 €
- N° 28 Les *Euvres* de Louise Labé 15 €
- N° 29 *L'Heptameron* de Marguerite de Navarre (II) 15 €
- N° 30 En relisant *L'Adolescence clémentine* 15 €
- N° 31 *La Deffence & l'olive*. Lectures croisées 15 €
- N° 32 *Les Œuvres poétiques* de Théophile de Viau. « Écrire à la moderne » 15 €
- N° 33 Poésie et guerre civile. P. de Ronsard, *Discours des Misères de ce Temps*. 15 €
- N° 34 Charles d'Orléans, une aventure poétique 15 €
- N° 35 En relisant le *Quart Livre* de Rabelais 15 €

Bon de commande et d'abonnement

Les numéros disponibles peuvent être acquis auprès du Secrétariat de la revue au prix indiqué pour chaque numéro.

Je désire acquérir les numéros suivants :

Je joins la somme de..... correspondant au prix total des numéros commandés

Je désire m'abonner à *TEXTUEL/Cahiers Textuel* :

France : 3 numéros successifs à paraître : 37 € plus 2,50 € de frais de port

Étranger : 3 numéros successifs à paraître : 42 € plus 3,50 € de frais de port

NOM..... Prénom.....

Adresse

.....

Fonction

Paiement (*uniquement par chèque*) à l'ordre de :

Agent Comptable de l'Université Paris Diderot - Paris 7

à l'adresse suivante :

Université Paris Diderot - Paris 7
UFR *Lettres, Arts, Cinéma* (LAC)
Revue Textuel – case courrier 7010
75205 PARIS CEDEX 13

Contact : Julie Colas

Bibliothèque Jacques Seebacher
Université Paris Diderot - Paris 7
Bâtiment Grands Moulins – Aile A – 2^e étage

Mail : bibli19@paris7.jussieu.fr
Tel : 01 57 27 63 68





Imprimerie Paris Diderot

Janvier 2013

Tél. : 01 57 27 63 03

imp7@univ-paris-diderot.fr



Couverture – Mise en page :
Imprimerie Launay - Paris 5

